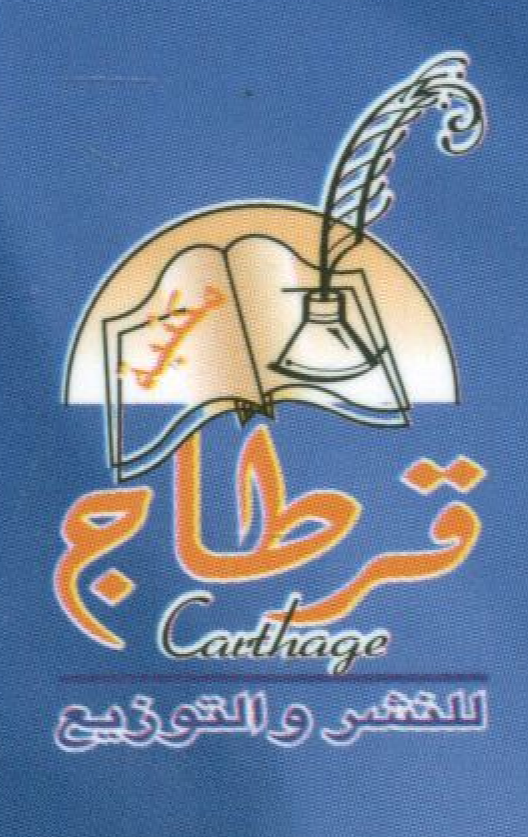
كلية الآداب و العلوم الإنسانية بصفاقس

من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة

أحمد الجوّة



تبادل ٢٠١٠

وزارة الثقافة و المحافظة على التراث – مصلحة الاقتناء

تونس

دراسات
إنشائيّة

أحمـــد الجـــوّة

من الإنشائيّة
إلى الدّراسة الأجناسيّة

صفاقـــس 2007

العنوان: من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة

المؤلّف: أحمد الجوّة

الطبعة الأولى: أفريل 2007

الإيداع القانوني: الثلاثية الثانية 2007

الترقيم الدولي: 978-9973-892-92-8

المطبعة: التسفير الفني صفاقس

الناشر: قرطاج للنشر و التوزيع

نهج حقّوز عمارة أنيس 3000 صفاقس

الهاتف : 117 222 74 - الفاكس : 855 200 74

الجوال: 721 418 98 - 469 677 97

السحب: 1000 نسخة

إهــــداء

إلى أفـــراد عائلـــتي . .

إلى الأصدقاء الأعزاء : حمــادي صمـــود

أحمـــد حيـــزم

محمـــد الخبـــو

رضـــا بن سعيد

محمـــد البحـــري

لما ألقاه من خالـــص مودتهـــم ولطيف معاشرتهـــم

مقدّمة

يضمّ هذا الكتاب فصولاً متعالقة ومباحث متجاورة: فأوّلها موسوم بـ«الإنشائيّة ومسألة الأجناس الأدبيّة» رمنا من خلاله تنظيمَ المادّة العلميّة المتوزّعة في تضاعيف المصنّفات الغربيّة والعربيّة وتصنيفَ المقاييس التي اعتمدها الباحثون أسساً للتّفريق بين الآثار الأدبيّة واستكناه الهويّات الإبداعيّة لما يؤلّفه الكتّاب شعراء وروائيّين ومسرحيّين.

ولئن أظهر روّاد الحداثة وأعلام الكتابة الجديدة احترازاً من المسألة الأجناسيّة وشكّكوا في القيمة العلميّة والجدوى المنهجيّة للدّراسات الأجناسيّة مسلّمين بتشظّي الأجناس الأدبيّة واندكاك الحدود بينها فإنّنا تعاملنا مع اقتناعهم النّظريّ باحتراس آل بنا إلى الإقرار بما في المباحث الأجناسيّة من فوائد علميّة تغتني بها النّظريّة الأدبيّة وتتوضّح بسببها معالم الخارطة الإبداعيّة في آدابنا وفي آداب غيرنا.

لقد كان هذا الفصل استدلالاً على أنّ المسألة الأجناسيّة هي القاعدة التي عليها تتأسّس الإنشائيّة القديمة والحديثة، وهي المفتاح الذي يساعد على ولوج عالم النّظريّة الأدبيّة ويمكّن من التّعرّف على أنساق الكتابة والتّأليف اللّفظيّ، بل إنّ المسألة الأجناسيّة تفسّر أحياناً علاقة الأدب بالدّنيويّ وبالمقدّس أيضاً، وتحدّد طبيعة الالتقاء بين المجالين على نحو ما كان عليه الأمر في نظريّة الأدب عند العرب لمّا تحكّمت العقيدة في عالَم القصيدة ولمّا استُبْعِد الشّعرُ التّمثيليّ الذي تكوّن بما هو أسطوريّ، ولمّا تقلّص حضور القصص وكاد يختفي من مدوّنة الأدب العربيّ القديم خشية الإلهاء عن «مقاصد الشّريعة».

وإذا كان هذا الفصل قد نزع إلى استقراء المسألة الأجناسيّة في عديد المصنّفات وإلى ترتيب محدّدات الأجناس فإنّ الفصل الثّاني تخيّر علماً من أعلام التّفكير الإنشائيّ الحديث قدّم أعمالاً مهمّة تنظيراً وتطبيقاً. فقد كان «رومان ياكبسن» من أبرز الشّكلانيّين الذين عمّقوا النّظر في الظّاهر الأدبيّة ودقّقوا مباحث الشّعر بما صاغوه من مفاهيم استمدّوها من نصوص محّصوا بنيتها وتمعّنوا في طرائق تشكّلها: إنّ

«العنصر المهيمن» و«نحو الشّعر» و«أنواع القوافي» و«كناية النّثر واستعارة الشّعر» من أبرز ما قدّمه هذا المنظر لهذا الجنس من التّأليف.

وإذا كانت هذه المفاهيم مجراة في دراسة الشّعر الغربيّ والشّعر العربيّ فإنّ أبعادها النّظريّة لم تكن دوماً محدّدة بالقدر الكافي، لهذا قمنا بتقصّي منابتها وإظهار أصولها في تفكير «ياكبسن» وفي تكير من سبقوه إلى تشكيل المفهوم وإلى صياغة حدوده.

لم يقتصر عملنا على التّقديم وعلى ضبط ركائز نظريّة «ياكبسن» الإنشائيّة بل خصّصنا حيّزاً من الفصل أوردنا فيه جملة الاعتراضات على هذه النّظريّة وجملة ما واجه به «ياكبسن» منتقديه من ردود أبان بها متانة بنائه النّظريّ وسلامة ما توخّاه من سبيل إلى تحليل نصوص شعريّة تباعدت أزمنتها وتغايرت لغاتها. ولقد بدا لنا مفيداً إتباع التّقديم لإنشائيّة «ياكبسن» بعمل تحليليّ لنصّ شعريّ عربيّ فتخيّرنا قصيدة «الصّباح الجديد» لأبي القاسم الشّابّي نستجلي من خلال تأليفها الكفاية الإجرائيّة لهذه الإنشائيّة ونتبيّن قابليّة إجرائها على عيّنة لا صلة لها بمدوّنة النّصوص التي تخيّرها هذا المنظر.

تحصّل من هذا الاشتغال على قصيدة الشّابّي اختيار موفّق واقتناع بأنّ المناهج الحديثة والنّظريّات الوافدة علينا من أوطانها وثقافاتها جديرة بالتّعلّم والاستخدام، وبأنّ إجراءها على نصوص أدبنا العربيّ يقتضي معرفة دقيقة بأصول هذه النّظريّات وركائز هذه المناهج المستحدثة، ويقتضي كذلك مداومة النّظر في أشعارنا وإنصاتاً دائماً إلى أصوات القصائد وترفّقاً بأنفاسها حتّى لا تذهب ريحها وتنطفئ روحها فلا نحصّل من إجراء المناهج على النّصوص غير كلام ظاهره علم ومعرفة وباطنه تعمية وتهويم.

يجيء الفصل الثّالث مخصوصاً بنمط شعريّة وسمناه بـ«قصار القصائد» صدّرناه بتحديد للأشكال الوجيزة التي عُنِي النّقد العربيّ الحديث بتحليل بنيتها وتقصّي إنشائيّتها لمّا خصّص بحوثاً للنّادرة والمَثَل والمقامة والقصّة المثليّة والحكمة. ولمّا كانت عناية المباحث الإنشائيّة بقصار القصائد في الشّعر العربيّ الحديث محدودة أو مقتصرة على بعض نصوص الشّاعر الواحد مثلما هو الحال في دراسة علي الشّرع لعيّنات من شعر أدونيس، ارتأينا بناء الفصل على قاعدتين إحداهما تنحو منحى التّنظير، وتتكوّن ممّا قدّمته الدّراسات الغربيّة لهذه الأشكال من تحديدات ومقاييس.

وأمّا الثّانية فهي عمل تطبيقيّ مفصّل أساسه تحليل عيّنات كثيرة من شعر أدونيس والحاجّي والمزغنّي.

لقد مكّن هذا الاختيار للمدوّنات الثّلاث من تقليب وجوه النّظر في قصار القصائد لدى هؤلاء الشّعراء الذين تشاركوا في تخيّر الإيجاز النّصّيّ وتخالفوا في موادّ التّشكيل ومقاصد التّأليف، وأتاح لنا أيضاً اختبارَ ما قدّمه الباحثون في طابئع الأشكال الوجيزة من تنظير بدا حيناً ملائماً لخصائص الأشعار المعتمدة، قليل الاستجابة أحياناً لما ضبطوه من محدّدات راموا بها تعريف الهويّة الأجناسيّة للأشكال الوجيزة.

هكذا تنعقد الصّلات بين فصول الكتاب فيكون أوّلها نازعاً إلى الإجمال والتّعميم بانفتاحه على المسألة الأجناسيّة في التّفكير الأدبيّ قديماً وحديثاً لدى الغرب وعند العرب فتجيء مادّته كثيرة التّشعّب تروم الإحاطة بعناصر النّظريّة الأدبيّة وبما يمكن اعتباره إنشائيّة كلّيّة. يتخصّص الفصل الثّاني بالنّظر في إنشائيّة حديثة يمثّل الشّعر قطب الرّحى لمباحثها، ويكون تحديد هذا الجنس إنشائيًّا متوسّلاً ثنائيّة الشّعر والنّثر على نحو ما كان عليه الأمر لدى العرب القدامى، وما كان عليه تفكير الشّكلانيّين الرّوس وتفكير «جان كوهين» في العصر الحديث.

يزداد حصر الموضوع في الفصل الثّالث بتركيز النّظر في أحد أنماط الشّعر ويكون التّدرّج من البحث في محدّدات الأشكال الوجيزة إلى تدقيق المقاييس الخاصّة بقصار القصائد وصولاً إلى تحليل العيّنات من أشعار أدونيس والحاجّي والمزغنّي سبيلاً إلى عقد الصّلات بين التّنظير والتّطبيق وإلى اختبار المباحث النّظريّة قصد الاستدلال على مدى وفائها بحقيقة النّصوص وبتنوّع التّجارب في التّأليف.

ويبقى الأمل معقوداً على أن يقدّم هذا الكتاب للقارئ معرفة مفيدة وأفكاراً واضحة وأن يُظهر له ألواناً من الجدل بين الأفكار النّقديّة العامّة والاختبارات المساعدة على إدراك طبائع التّأليف والإبداع.

الفصل الأوّل
الإنشائيّة ومسألة الأجناس الأدبيّة

I. القيمة العلميّة والجدوى المنهجيّة للدّراسة الأجناسيّة

مرامنا في هذا البحث تمحيص المسألة الأجناسيّة من زوايا نظر عديدة، وتبيّن القضايا النّظريّة التي تتعلّق بها، ومناقشة الأفكار التي قدّمها الدّارسون سعياً إلى تقليب المسألة على شتّى وجوهها.

ولمّا كانت العودة إلى مسألة الأجناس الأدبيّة لا تحظى لدى المبدعين والمهتمّين بالظّاهرة الإنشائيّة بالعناية الكفاية بل بالاهتمام الأدنى، وكانت مواقف بعضهم أميلَ إلى رفض المبحث وإلى استبعاده بسبب انشدادهم إلى آفاق الحداثة[1] ارتأينا تبرير ما رمنا البحث فيه بتأكيد القيمة العلميّة والجدوى المنهجيّة للدّراسة الأجناسيّة.

تتّصل الدّراسة الأجناسيّة للأدب، على غرار مجالات المعرفة بمقاصد التّصنيف والتّبويب. والتّصنيف كما حدّدته الموسوعة الدّوليّة الجديدة توزيع منهجيّ إلى طبقات ومقولات يخصّ الموجودات والأشياء أو المتصوّرات إمّا من جهة تشابهها أو بحسب تشاركها الطّبيعيّين، أو تبعاً لخصيصة وقع اختيارها اعتباطيًّا"[2].

وليس عملُ التّصنيف مخصوصاً بميدان البيولوجيا والعلوم الطّبيعيّة التي تقسّم

1 المواقف الرّافضة للدّراسة الأجناسيّة كثيرة نقتصر في الاستدلال عليها بما ذكره «موريس بلانشو» حين قال: "فالمهمّ هو الكتاب، كما هو عليه، بعيداً عن الأجناس، وخارج الأبواب: نثر، شعر، رواية، شهادة، التي يمتنعُ عن الانتظام فيها، والتي يُنكر عليها قدرتَها على تعيين موضعه وتحديد شكله [...] فما عاد الكتاب ينتمي إلى جنس، وكلّ كتاب يرتبط بالأدب وحدَه، كما لو كان هذا الأدب يمتلك -مُسبقاً- وبصورة عامّة، الأسرار والصّيغ التي تتيح بمفردها منح ما يُكتب، واقعَ الكتاب. MAURICE BLANCHOT, ***Le livre à venir***, Gallimard, Collection Idées, Paris, 1959, p. 293

2 ***Nouvelle Encyclopédie Internationale***, tome II, p. 995-2.

الكائنات الحيّة بحسب توافقات طبيعيّة موجودة بين الأنواع، وتميّز بين عالَم الحيوان وعالَم النّبات، وتقسّم الأفرادَ إلى أنواع والأنواع إلى أجناس، والأجناس إلى عائلات وتواصل التّفريع إلى أن يشمل أفراد المملكة الواحدة كافّة. وليس التّصنيف مخصوصاً أيضاً بميدان العلوم من جهة ما تكون عليه من تعميم وتجريد على نحو ما قدّمه «أوغست كونت» من ترتيب لها بحسب التّعقّد التّصاعديّ والتّجريد التّنازليّ الترتيب التّالي: الرّياضيّات، الفلك، الفيزياء، الكيمياء، البيولوجيا، علم الاجتماع[1].

إنّ التّصنيف عمليّة ضروريّة أيضاً في ترتيب رفوف المكتبات وخزائن الكتب وفي تيسير الوصول إليها من أقصر السّبل. وغير خافٍ تعويل المكتبيّين على التّصنيف العشريّ العالميّ (C.D.U.) الذي يقسّم المعارف الإنسانيّة أقساماً عشرةً يقبل كلّ واحد منها القسمة العشريّة[2].

ولم تشذّ المباحث اللّغويّة عامّة والنّحويّة تخصيصاً عن قواعد التّصنيف تيسيراً للمعرفة الواضحة بدقائق اللّغات وتفريعات الألسن. إنّ المباحث الخاصّة بأقسام الكلام، وأنواع الأسماء وضروب الأفعال والحروف لمّا يؤكّد الحاجة إلى التّصنيف ويُقنع بجدواه في ترتيب المسائل وفي التّنبيه إلى ما يكون بينها من دقيق الصّلات. وإذا كان النّحاة القدامى قد توسّلوا التّصنيف والتّبويب والتّقسيم طرائق إلى تقديم مادّة علمهم وإلى تنظيم ما رامُوا وضعَه من قواعد، فإنّ اللّسانيّين حديثاً أظهرُوا اقتناعاً قويًّا بالعمليّة التّصنيفيّة خاصّة بعد أن تشعّبت مباحث علمهم وتعقّدت مسائله واتّجاهاته.

لقد أبرز «موريس قراس» في مقال له عنوانه «تشكيل اللّغات الطّبيعيّة تشكيلاً صوريًّا» أهمّية التّصنيف في المجال اللّسانيّ فقال: "تنطوي اللّغات على خصائص جدّ هامّة منها أنّها قابلة للكمّ والتّقسيم، وأنّها تبرز بصفة أدقّ مختلف الوحدات المنفصلة مثل الأصوات البسيطة التي تكوّن الكلمات، والكلمات التي تكوّن الجملَ،

---

1 *Nouvelle Encyclopédie Internationale*, p. 995.

2 تنقسم هذه المعارف إلى: العموميّات – الفلسفة – الدّين – العلوم الاجتماعيّة – فقه اللّغة واللّسانيّات – العلوم الصّحيحة – العلوم التّطبيقيّة – الفنون الجميلة – الألعاب الرّياضيّة – الأدب – الجغرافيا – الأنساب والتّاريخ. المرجع السّابق، الصّفحة ذاتها.

والجمل التي تكوّن النّصوصَ أي الخطاب"[1].

ويظهر هذا التّقسيم لخصائص اللّغة التّدرّج في التّصنيف من الوحدات اللّغويّة الدّنيا إلى وحداتها الوسطى وصولاً إلى الوحدات العليا وإلى الوحدة الشّاملة جميعَ المكوّنات ونعني بها الخطاب الذي لم يوله اللّسانيّون الأوائل ما يستحقّه من عناية واهتمام. ويزيد «قراس» مسألةَ التّصنيف إبرازاً حين يدعو إلى استدراك الخطأ المنهجيّ الذي وقع فيه اللّسانيّون فيقول: "إنّ التّصنيفيّة (Taxinomie) سيّئة السّمعة في عالم اللّسانيّين اليومَ. فبينما لا تزال هذه العمليّة –أي التّصنيف– عمليّة محترمة وجديرة بالاحترام وضروريّة في العلوم الأخرى، لم يبق الأمرُ كذلك في اللّسانيّات [...] ونحن نعتقد أنّ الطّريقة الوحيدة المكنة للوصول إلى هذه الظّاهرات [المتعلّقة بالأفعال في الفرنسيّة] وإدراكها إدراكاً أجودَ يتمثّل في تجميع مختلف أصنافها قدرَ المستطاع، وبالتّالي في تصنيفها ما أمكن ذلك"[2].

ولم ينكر هذا اللّسانيّ على النّحاة سبقَهم إلى اختبار القيمة المنهجيّة للتّصنيف ولهذا فمن المحتمل أن يكون طرحُهم مسألة دراسة نحو اللّغة طرحاً سليماً. وهو يرى أنّ تصنيفات النّحاة متكوّنة من فئات منفصلة أي من فئات تكافؤ بالمعنى الجبريّ وأنّها تصنيفاتٌ حسب الفئات والفئات الفرعيّة وأنّها تتحمّل التّرتيبَ.

ويبدو عملُ التّصنيف وإقامة الحدود بين الأشياء أشدَّ تعلّقاً بالتّفكير الفلسفيّ والمنطقيّ. والدّليل على هذا أنّ «برتراند روسل» (BERTRAND RUSSELL) اهتمّ بالمسألة اهتماماً ظاهراً في فصول من مؤلّفه «كتابات في المنطق الفلسفيّ». فقد عرّف المنطق الرّمزيّ بأنّه دراسة مختلف الأنماط العامّة للاستنتاج، واعتبر أنّ غاية هذا المنطق هي البحث عن القواعد العامّة التي تحكم الاستنتاجات. وخصّصَ الفصل الرّابع لأسماء الأعلام وللنّعوت وللأفعال، وتناول فيه جملةً من المسائل المتعلّقة بما أسمَاه نحواً فلسفيًا. وأمّا الفصل السّادس ففيه تركيزٌ في قضيّة الأصناف (Les classes) التي يمكن تحديدُها قصديًّا أو بتوسيع المدلول. وقد بحث الفيلسوف في الفصل العاشر مسألة التّناقض بما هي مقولة منطقيّة – فلسفيّة تتيح إقامة الحدود

---

1 موريس قراس، في النّحو التّحويليّ، عرض المنهجيّة التّحويليّة في أربعة أبحاث، نقله من الفرنسيّة إلى العربيّة صالح الكشو، منشورات بيت الحكمة (سلسلة دراسات لغويّة)، تونس، 1989، ص: 15.

2 المرجع نفسه، الصّفحات: 53، 59–60.

بين الأشياء والرّموز في المنطق والمتصوّرات وداخل العلاقات في مجال الرّياضيّات[1].

وليس يَخفَى أنّ الإفادة من جهود المناطقة والفلاسفة في استجلاء مكوّنات الحقل الأدبيّ وفي تعداد أجناس الأدب وأنماطه داخل كلّ جنس، إفادةٌ متحقّقة إذا أُحْكِمَت عمليّة التّصنيف، وكان الاستنادُ إلى مبدأ التّناقض معتمداً في تمييز الشّعر من النّثر، والتّعويلُ على تغاير الضّمائر أساساً للفصل بين المأساة والملحمة، وبين الشّعر التّمثيليّ والشّعر الغنائيّ.

وإذا سلّمنا بأهمّية التّصنيف في سائر العلوم والمعارف الإنسانيّة تساءلنا عن جدواه في المباحث الأدبيّة وفي مجال مخصوص بالحرّية أصلاً. ثمّة اتّفاق حاصلٌ بين عديد النّقّاد والمهتمّين بالنّظريّة الأدبيّة على أنّ الدّراسة الأجناسيّة عمليّة متأكّدة، وعلى أنّ القيمة العلميّة والمنهجيّة لهذه الدّراسة لا يرقى إليها الشّكّ.

والظّاهر أنّ «رينيه ويليك» و«أوستين وارين» كانا سابقين إلى الإقرار بهذه القيمة المضاعفة لنظريّة الأجناس الأدبيّة. إنّهما يعتبران الجنس الأدبيّ مؤسّسة مثل سائر المؤسّسات (الكنيسة – الجامعة – الدّولة) التي تنظّم الحياة الدّينيّة والعلميّة والسّياسيّة – الاجتماعيّة داخل كلّ مجتمع، وترتّب العلاقات بين أفراد هذه المؤسّسات. وهما يعتبران نظريّة الأجناس مبدأ تنظيميًّا للحياة الأدبيّة وسبيلاً إلى تبيّن ما تشهده هذه الحياة من حركيّة وحيويّة. يقول المؤلّفان: "إحدى القيم الواضحة في دراسة النّوع [الجنس] هي بالضّبط كونُه يَلْفِتُ النّظر إلى التّطوّر الدّاخليّ للأدب، إلى ما سمّاه «هنري ولز» علم التّناسل الأدبيّ [...]. وأيًّا تكن صلات الأدب بالمجالات الأخرى للقيم فإنّ الكتب تقع تحت تأثير الكتب. فالكتب تقلّد وتسخر وتبدّل كتباً أخرى"[2].

وإذا كان «ويليك» و«وارين» يعتبران الدّراسة الأجناسيّة للأدب هامّة من جهة النّفاذ إلى الحركة العميقة للتّأليف والإبداع فإنّ «جان ماري شافر» يؤكّد أنّ التّساؤل بشأن نظريّة الأجناس يغدو أمراً محيّراً للمهتمّين بالأدب بينما لا تثير المسألة عند غيرهم نفسَ الحيرة. وهو يفسّر الأهميّة المعطاة للمسألة الأجناسيّة في ميدان الأدب

1 BERTRAND RUSSELL, ***Écrits de logique philosophique***, éd. P.U.F., 1989.

2 رينيه ويليك – أوستين وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1987، ص: 248. انظر كذلك الصّفحات: 237–238، 246.

بقوله: "إنّ السّبب الحقيقيّ للأهمّية الممنوحة من قبل النّقد الأدبيّ لمسألة منزلة التّصنيفات يتعيّن البحث عنه في موضع آخر: إنّه راجع إلى أنّ المسألةَ، بكيفيّة كبيرة منذ قرنين، وبكيفيّة أكثر عمقاً منذ أرسطو، هي معرفةُ ما هو الجنس الأدبيّ ومعرفة الأجناس الأدبيّة الحقيقيّة ومعرفةُ علاقاتها دفعة واحدة قد عدّت مطابقة لمسألة المعرفة بالأدب وقبل نهاية القرن الثّامن عشر بما هو الشّعر"[1].

إنّ بناء النّظريّة الأجناسيّة يُعادل وفق هذا التّصوّر بناء نظريّة الأدب، كما أنّ وضع القواعد الأجناسيّة الخاصّة بالآداب القوميّة يتيح الإلمامَ بأصول هذه النّظريّة الأدبيّة والتّعرّف على مقوّماتها. وليست النّظريّة الأجناسيّة مفصولة عن تفكير الثّقافة في ذاتها وعن تأمّل مكوّناتها. والبعد الثّقافيّ للمسألة الأجناسيّة موقف أقرّه حمّادي صمّود حين قال: "إنّ كلّ ثقافة تحتاج في تنظيم فضاءات منجزها الإبداعيّ إلى ضوابط ومحدّدات تميّز على أساسها بين أجناس ذلك الإنتاج وأنواعه. ومن تلك المحدّدات ما يكون في النّصّ ذاته، ومنها ما يكون في «مداخل النّصّ وعتباته». فنحن نحتاج إلى تقرير ما يسمح للمتعامل مع نصوص ثقافة أن يدرك المحدّدات والرّواسم التي يفصل بها بين الشّعر والنّثر، وبين الرّسائل والخطب، وبين الملحمة والمأساة [...]. إنّ المحدّدات والضّوابط تاريخيّة متولّدة عن تصوّر يمكن أن تغيّره عوامل التّطوّر ودخول ملابسات جديدة في السّياق الحافّ"[2].

ولعلّ الوعي النّظريّ بالمسألة الأجناسيّة كان وراء انصراف الباحث عبد العزيز شبيل إلى بناء أطروحته داخل هذا الأفق الثّقافيّ العربيّ القديم، وإلى التّساؤل عن وجود إدراك للعرب القدامى للأجناس الأدبيّة النّثريّة وعن ظهور تصوّر واضح لخصائصها المميّزة وحدودها ومجالات تفرّدها بالنّظر إلى بعضها البعض[3].

وليست الدّراسة الأجناسيّة للأدب مقصورة على آداب دون أخرى وعلى ثقافة دون سواها. فالنّاظر في نظريّة الأدب قديماً وحديثاً واجدٌ داخل كلّ نظريّة عناصر مكوّنة لكلّ نظريّة وبناءً أجناسيًّا يتفاوت إحكاماً وانسجاماً. وتمثّل إنشائيّة «أرسطو»

---

1 JEAN - MARIE SCHAEFFER, ***Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*** Seuil, Paris, 1989, p. 8.

2 حمّادي صمّود، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، قضايا نظريّة، دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى، 1999، ص ص: 85–86.

3 عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، جدليّة الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة، 2001، ص: 8.

الخاصّة بالشّعر التّمثيليّ عند الإغريق أوّلَ إنجاز نظريّ حقيقيّ ستظلّ آثاره حاضرةً في النّظريّات الإنشائيّة الكلاسيكيّة قبل أن يثور أعلام الرّومنطيقيّة نقّاداً ومبدعين على الأصل المكين في تلك الإنشائيّة ويخلّصوا الفعل الإبداعيّ من إسار المحاكاة[1].

لكنّ الدّراسة الأجناسيّة للأدب التي تُعَدّ عملاً تصنيفيًّا تُضْبَط بواسطته منظومة الآثار الأدبيّة ليست دراسة يحكمها الحنين إلى التّوافقات والارتباط بالأوائل الذين رتّبوا مجال الإبداع وحدّدوا له المسالك. إنّ الإجابة عن السّؤال الخاصّ بفائدة هذه الدّراسة لا تقتصر على طرف واحد من أطراف العمليّة الإبداعيّة دون غيره وإنّما تتّصل بهم جميعاً، وتذكر أكثر من وظيفة للدّراسة: "فبالإضافة إلى هذا العمل التّصنيفيّ الذي يُعَدُّ وجهَتَها الطّبيعيّة يوجد عدد آخر من الأعمال التي تحقّقها الأجناس [...]. إنّها تساعد في الكتابة (لقد ساعد شكل السّوناتا الكاتب «كينو» في تأليف «مائة ألف قصيدة»)، وتساعد في القراءة (فلكي تشتغل الرّواية، يتعيّن أن تكون لقرّائها كفاية الجنس حتّى يدركوا المنزلة التّخييليّة لأشيائها، حتّى وإن كانت مستدعاة من عالَم الواقع إلى درجة تَؤول بمؤلّفها إلى المثول أمام محكمة)، وتساعد الأجناس في التّأويل (أفليس لقلب بسيط معنًى أكثر غنًى باعتباره سيرة وأقصوصةً واقعيّة؟) وفي التّقويم (في إطار مجلّة أدبيّة تعدّ المحاولةُ أهمَّ من المقال) وفي التّفكير (إنّ جنس السّيرة يشمل إبستمولوجيا حقيقيّة للفرد) وفي الفعل أو في اتّخاذ موقع (لقد تحوّل البيان الأدبيّ إلى جنس في السّنوات 1930) وفي أن نحيا الجنس ذاته، أو على الأقلّ في إطالة مدى الأثر في عالَم التّجربة (إنّ الرّوائيّ يعني حقيقةً تحريك الرّواية وانسراب الحلم في الحياة الواقعيّة)[2].

وتتجاوز مسألة الجنس عالَم الأدب ومجالَ الكتابة وتستمدّ أهمّيتها القصوى من ارتباطها بأنطولوجيا الذّات وأنتروبولوجيا الوجود، وهذه فكرة أكّدتها «ماريال ماسي» بقولها: "إنّ كونيّة الأجناس، وحضورَها في المجتمعات التي ليست لها ميراثُ كتابةٍ تُظهر أيضاً أنّها مدعوّة إلى القيام بوظائف أنتروبولوجيّة عميقة: فالرّواية في نظر «مارت روبير» (MARTHE ROBERT) هي الوسيلة الوحيدة التي

---

1 تمثّل مقدّمة كروموال (1837) بالنّسبة إلى فيكتور هيغو في فرنسا، وما كتبه شليغل ونوفاليس وجماعة الأتيناوم (L'Athenoeun) في ألمانيا أبرز المواقف الثّائرة على إنشائيّة المحاكاة الأرسطيّة والكلاسيكيّة.

2 MARIELLE MACE, *Le genre littéraire*, éd. Flammarion, Paris, 2004, pp. 14-15.

يمتلكها الفردُ لإعادة بناء تاريخه الباطنيّ. والتّخيّل الضّروريّ لأصوله [...] والسّردُ بالنّسبة إلى «بول ريكور» هو أيضاً الشّكل الوحيد الكفيلُ بأن يقدّم إلينا التّجربة الملأى للزّمان، وكلُّ عمل دراميّ يُقَدَّمُ على الخشبة يغيّر ويعدّل من التّصارع المُداخل للعلاقات الاجتماعيّة"[1].

هكذا تتأكّد القيمة العلميّة والجدوى المنهجيّة للدّراسة الأجناسيّة، وعلى هذه النّحو من النّظر تظلّ المباحث الأجناسيّة ملازمة لكلّ معرفة أدبيّة. وإذا برزت أحياناً بعض المواقف المشكّكة في هذه القيمة وفي هذه الجدوى فإنّ تشكّكها راجع إلى الخلط بين وصف الأجناس وتوجيه الكتّاب وإملاء المعايير في الإبداع. ولعلّ هذا ما قصده «جان ماري شافر» حين فسّر ما تَلْقَاه الدّراسة الأجناسيّة من احتراز ورفض: "إنّ القلق الذي يبديه عدد من الكتّاب أو النّقّاد في القرنين التّاسع عشر والعشرين إزاءَ إشكاليّة الأجناس الأدبيّة يعبّر مع ذلك عن مشكل حَقيقيّ هو ضرورة التّمييز بين الوصف والسّنّ (Description - prescription). لكنّ هذا التّمييز بين التّحليل الوصفيّ والمثال المُثْلَى سيكون أكثر أهمّية عند التّشبّث به إلى حدّ صارت معه الإملاءات الأجناسيّة جزءاً مكوّناً للموضوع الذي يتعيّن على نظريّة الأجناس تحليله: لقد كانت أغلب الخطابات النّقديّة المخصّصة للأجناس الأدبيّة، في كلّ الأزمان والأوطان، مصنّفاتٍ توجيهيّة (Prescriptifs). فلم تمتنع –بسبب طبيعتها هذه– عن تحديد الإبداع الأدبيّ تحديداً جزئيًّا"[2].

ورغم كثرة المواقف المؤكّدة للقيمة العلميّة والجدوى المنهجيّة للدّراسة الأجناسيّة الخاصّة بميدان الأدب، لم تحظ المسألة باتّفاق النّقّاد ودارسي الأدب. ويمكن التّمييز بين موقف يؤكّد جدواها وضرورتها وآخر يشكّك فيها وينفي فائدتها.

1. الموقف المؤكّد جدوى الدّراسة الأجناسيّة

لهذا الموقف قاعدة نظريّة ترقى إلى «أرسطو» الذي وضع أسساً لنظريّة الأجناس الخاصّة بالشّعر التّمثيليّ عند الإغريق، وميّز المأساة من الملحمة والملهاة، وضبط لكلّ جنس من أجناس هذا الشّعر الخصائص والأشكال. يقول الفيلسوف في

---

1 MARIELLE MACE, ***Le genre littéraire***, éd. Flammarion, Paris, 2004, pp. 14-15..

2 JEAN-MARIE SCHAEFFER, ***Genres littéraires***, *in*: ***Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, Seuil, Paris, 1995, pp. 626-628.

بداية الفصل الأوّل من كتابه «فنّ الشّعر»: حديثنا هذا في الشّعر: حقيقته وأنواعه، والطّابع الخاصّ بكلّ منها، وطريقة تأليف الحكاية حتّى يكون الأثر الشّعريّ جميلاً، ثمّ في الأجزاء التي يتركّب منها كلّ نوع: عددها وطبيعتها [...] وفي هذا نسلك التّرتيب الطّبيعيّ فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة بل والملهاة والدّيثرمبوس، وجلّ صناعة العزف بالنّاي والقيثارة، هي كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنّها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنّها تحاكي إمّا بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"[1]

وقد ظلّت هذه الأفكار الأجناسيّة وغيرُها ممّا تضمّنه هذا المصنَّف الإنشائيّ التّأسيسيّ رائجةً بين المترجمين والشّرّاح لكتاب «أرسطو» الذين صيّروها قوانينَ صارمةً وأحكاماً ومعاييرَ إنشائيّة يتعيّن على المؤلّفين التّسليمُ لها بمطلق الحقيقة والوجاهة الإبداعيّة. والحالُ أنّ الفيلسوفَ حين ضبطها معتمداً أشعارَ كبار المؤلّفين من أمثال «هوميروس»، إنّما استشرف أفقاً إبداعيًّا أرحبَ رامَه «مثالاً» للإبداع وأنموذجاً للتّأليف.

وإذا كان التّسليم بجدوى الدّراسة الأجناسيّة طيلة الأزمنة القديمة تسليماً تبرّره نزعات التّقليد والتّعلّق بالموروث، والاندراج في إطار التّفكير الكلاسيكيّ الذي يحتفي بضبط القواعد وتحديد أنظمة الإبداع فإنّ الاقتناع بهذه الجدوى برز أيضاً في الأزمنة القريبة منّا وفي زماننا الحاضر. والدّليل على هذا وارد في كتاب «النّظريّة الأدبيّة» وفي قول المؤلّفيْن: "تُعَدّ كلّ نظريّة أجناس مبدأ نظام: إنّها ترتّب الأدب وتاريخ الأدب لا من النّاحية التّاريخيّة أو الجغرافيّة (أو بحسب الحقبة الزّمانيّة واللّغة الوطنيّة) وإنّما بفضل تخيّرها بعضَ الأنماط أو تنظيماً معيّناً أو بنية أدبيّة على وجه التّخصيص"[2]. وليس إقرارُ المؤلّفيْن بمنزلة الدّراسة الأجناسيّة للأدب يقتصر

---

1 أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت (د. ت.)، ص ص: 3-4. والدّيثرمبوس كما عرّفه في الهامش عدد 6: "نشيد يُتَغنّى به في أعياد باخوس، إله الخمر. وكان في الأصل موضوعاً لتتغنّى به جماعة السّكارى على هيئة جوقة، وكان مركبا من فقرة وفقرة مقابلة. وفي حوالي سنة 470 ق.م. بدأ طابعه يتغيّر في اتّجاه موسيقيّ وذلك بزيادة أهمّية النّاحية الموسيقيّة على النّاحية اللّفظيّة وإبطال التّقابل بين الفقرة والفقرة المقابلة، وإدخال الأغاني المفردة التي يتغنّى بها واحد، والعناية بالمحسّنات اللّفظيّة والتّصنّع في اللّغة. وبعد القرن الرّابع بدأ الدّيثرمبوس يفقد أهمّيته.

2 RENE WALLEK et AUSTIN WARREN, *La théorie littéraire*, éd. du Seuil, Paris, 1971, p. 319.

على ما ذُكِر وإنّما يتجاوزه إلى الإعلاء من شأن الأجناس والارتفاع بها إلى مرتبة المؤسّسة الدّينيّة والسّياسيّة والأكاديميّة.

والكتابات النّقديّة ذات التّوجّه النّظريّ لا تنفي الأهمّية المعرفيّة للدّراسة الأجناسيّة بل تسعى إلى تبيّن وجوه المسألة من زوايا نظر متعدّدة. لقد برّر «جان مولينو» الاهتمامَ الحاضرَ بالمظهر الأبستمولوجيّ للقضيّة بفائدتها التّصنيفيّة من أجل تمهيد حقل للنّشاط الفكريّ. فلقد كانت الحاجة إلى التّصنيف موصولةً بالتّمييزات الأجناسيّة، ومن ذلك أنّ نظريّة الأساليب الثّلاثة (الأعلى – الأوسط – الأدنى) قد نشأت من حاجات التّعليم الذي يقتضي تنظيماً لسائر أمثلة التّعبير المقدّمة لدارسي البلاغة.

وتصنيف الأجناس –كما يرى «مولينو»– يتجاوز حقل الأدب إلى ميدان الثّقافة ومجال البناء المتصوّريّ: "فالأجناس مؤسّساتٌ، ومعاييرُ تتضمّن انتظاراتِ القارئ واستراتيجيّاتِ المؤلّف وتوصيفاتٍ للأثر تتفاوت غموضاً. والجنس –بما هو معيار ثقافيّ– يبدو في الوقت نفسه مقولةً يدرك من خلالها كلٌّ واحد منّا النّصوص الأدبيّة. [...] إنّه يوافق عمليّةَ مَفْهَمَةٍ، أو عمليّةَ بناءٍ مقوليّ [...]. فليست مشكلةُ الأجناس الأدبيّة إذن سوى شكل مخصوص للمشكلة العامّة المتمثّلة في بناء المتصوّرات"[1].

ولعلّ الكتاب الجماعيّ الصّادر عن منشورات «سوي» بعنوان «نظريّة الأجناس» يمثّل –في تقديرنا– مدخلاً جامعاً للمسألة الأجناسيّة من زاوية تاريخ الأجناس الأدبيّة عامّة ومن جهة النّظر في أجناس الأدب الأوروبّيّ الوسيط. ومن ناحية النّصّ الجامع وعلاقة الأجناس بالمتلقّين وصلة النّصّ بالجنس الذي إليه ينتمي[2].

ويمثّل التّقديم الوجيز للفصول السّتّة المكوّنة للكتاب تبريراً لإعادة النّظر في المسألة الأجناسيّة: "يشتمل هذا الكتاب على بحوث ستّة مخصّصة لمسألة الأجناس الأدبيّة. وهي مسألة ظلّت خلال قرون –من «أرسطو» إلى «هيغل»– الموضوعَ المركزيَّ للإنشائيّة، ولم تهجُر حقلَ الدّراسات الأدبيّة إلاّ مدّة قرن من الانطماس الخاصّ

---

1 JEAN MOLINO, *Les genres littéraires*, *Poétique*, n° 93, février, 1993, p. 4.

2 *Théorie des genres*, éd. du Seuil, 1986.

بالإنشائيّة ذاتها لصالح مقاربة تاريخانيّة ووضعانيّة تعتبر أن لا شيء له قيمةٌ بعيداً عن الآثار المفردة وعن الظّروف التّجريبيّة [...]. إنّ تجدّد النّظريّة الأدبيّة لا يمكنه التّحقّقُ دون أن يهتمّ –من بين مسائل أخرى– بإعادة اكتشاف هذه المسألة، بما أنّ كلّ مسلك نظريّ يقتضي تجاوز الواقعات الفرديّة من أجل البحث عن السّمات العامّة»[1].

ولئن توفّر للدّارسين الغربيّين عدد كبير من المصنّفات والمقالات في المسألة الأجناسيّة راموا بها بناءَ نظريّة في الغرض، واستصفاءَ الأصول العامّة التي ردّوا إليها تفكيرَ النّقّاد والمبدعين في أجناس الأدب، فإنّ حركة النّقد الحديث عند العرب أظهرت اهتماماً محموداً بالمسألة. والأمثلة على ذلك قليلة العدد كبيرة القيمة نذكر منها –في حدود علمنا– ما نشره الباحث المغربيّ رشيد يحياوي خاصًّا بالشّعريّة العربيّة القديمة من جهة الأنواع والأغراض[2] ومن ناحية الطّبيعة والوظيفة للشّعر والخطابة والرّسالة[3].

والمثال الثّاني للدّراسات العربيّة للمسألة الأجناسيّة ندوة نشرتها كلّيّة الآداب بمنّوبة بعنوان «مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم»، وقد خُصّصت أعمالُها للنّظر في الكتابة الأدبيّة العربيّة قديماً من قبيل القصيدة الصّوفيّة والمقامة والنّادرة والخطبة والمثل والرّسالة. وبرّرت لجنة التّنظيم اختيار الموضوع بأنّ قضيّة الأجناس الأدبيّة من القضايا الأمّهات التي لم ينقطع النّقاش فيها في التّقاليد الأوروبّيّة وبأنّها باب في البحث من أشقّ الأبواب وأكثرها حاجة إلى الآلة النّظريّة[4].

والأكيد أنّ الوعي بمشقّة البحث في أجناس الأدب عند العرب وبإلحاح الحاجة إلى الآلة النّظريّة في هذه القضيّة ممّا دفع عبد العزيز شبيل إلى بناء أطروحته

---

1 GERARD GENETTE et autres, *Théorie des genres*, éd. du Seuil, Paris, 1986, collection Points, p. 7.

2 رشيد يحياوي،
- مقدّمة في نظريّة الأنواع الأدبيّة، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991.
- الشّعريّة العربيّة: الأنواع والأغراض، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991.
- شعريّة النّوع الأدبيّ: في قراءة النّقد العربيّ القديم، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1994.

3 خصّص المؤلّف الفصل الرّابع من كتابه «الشّعريّة العربيّة» لإبراز الفروق بين هذه الأنواع الثّلاثة.

4 مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، 1994، ص: 11.

الخاصّة بـ«نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ»[1]، وإلى طرح السّؤال الجوهريّ التّالي: هل وجد لدى العرب القدامى إدراك للأجناس الأدبيّة النّثريّة، وتصوّر واضح لخصائصها المميّزة وحدودها ومجالات تفرّدها بالنّظر إلى بعضها البعض، وإلى طرح السّؤال النّقيض: إذا لم يتسنّ لهم امتلاك نظريّة للأجناس الأدبيّة النّثريّة، فما هي الأسباب التي حالت دون ظهورها ومنعتهم من بلوغها؟[2] ولقد آل نظر الباحث في أهمّ المصنّفات العربيّة في البلاغة وإعجاز القرآن وفي الفلسفة والأدب وفي النّقد إلى الإقرار بغياب النّظريّة الأجناسيّة و "بأنّ الأدب العربيّ لم يسعَ إلى إرساء نظريّة أجناس أدبيّة، بسبب التّعالق المتين بين اللّغة العربيّة وفكرها، أو بين رؤية الفكر العربيّ للكون وموقفه من الحياة، وبين طريقة التّعبير عن تلك الرّؤية وذلك الموقف بواسطة اللّغة"[3].

والمتحصّل من هذه الأطروحة تعالق متين بين نظام الأدب ونظام الوجود، ونزعة في الفكر العربيّ إلى تغليب المشابهة على الاختلاف، وردّ التّعدّد إلى المفرد، وهيمنة العقيدة على الثّقافة والأدب في حضارة الإسلام. وإذا قبلنا بفكرة الجنس عند العرب اعتبرنا «القول» أو «الكلام» جنساً أعلى أو جنساً جامعاً يتميّز بهما الإنسان عن الحيوان ويستدلّ بهما على حكمة الخلق وتناسق الوجود[4].

قد يوحي هذا التّأويل للقضيّة الأجناسيّة عند العرب برؤية مثاليّة تغلّب نظام الكون على نظام الأدب، وتحكّم المقدّس الدّينيّ في أصول النّظريّة الأدبيّة التي لا تستمدّ حركتها وحيويّتها من ذاتها وإنّما تتحرّك بقانون متعال عليها. ورغم هذا التّأويل للقضيّة الأجناسيّة عند العرب قديماً، تظلّ الأطروحة شديدة التّماسك خاصّة وهي تستند في معالجة القضيّة إلى مدوّنات متنوّعة وتشقّ أنواع الميراث في حضارة العرب وثقافتهم.

والمثال الأخير الذي نورده استدلالاً على عناية النّقد العربيّ الحديث بمسألة الأجناسيّة الأدبيّة هو «الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس» للباحث فرج بن

---

1 عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، جدليّة الحضور والغياب.
2 نفسه، ص: 8.
3 نفسه، ص: 481.
4 نفسه، ص: 482.

رمضان[1]. والجامع بين هذا الكتاب وسابقه هو الاهتمام بنظريّة الأجناس التي باشر بن رمضان التّفكير في عناصرها من خلال أجناس القصص (الخبر الأدبيّ – الكرامة الصّوفيّة – النّادرة – الحكاية المثليّة – الحكاية العجيبة) بينما توسّع عبد العزيز شبيل في استدعاء المصنّفات التي تتكوّن منها المدوّنة النّثريّة العربيّة القديمة وعوّل في البحث عن «نظريّة أجناسيّة» على ما ليست علاقته بالأدب مألوفة وذلك من قبيل كتابات الفلاسفة.

وليس من شكّ عند بن رمضان في أهمّية الدّراسة الأجناسيّة للأدب، وفي الجدوى العلميّة والمنهجيّة المتحصّلة من هذه الدّراسة. فلقد بادر المؤلّف في بداية الفصل الأوّل بالقول: "تُعَدُّ نظريّة الأجناس الأدبيّة مبحثاً أساسيًّا في نظريّة الأدب عامّة. وكما أنّ نظريّة الأدب على اختلاف حقولها وامتداداتها (إنشائيّة – بلاغة – أسلوبيّة – تاريخ الأدب – نظريّة النّصّ إلخ..) تبدأ في التّشكّل من حيث يبدأ الجواب، الضّمنيّ أو الصّريح والجزئيّ أو المكتمل، عن السّؤال القديم المتجدّد دائماً عن ماهية الأدب: أصلاً وبنية ووظيفة، فكذلك الأمر في نظريّة الأجناس الأدبيّة أو علم الأجناس (La génologie) كما يسمّيه «بول فان تيغام» (P. VAN TIGHEM) فإنّنا ندخل هذا الحقل، أو قل يأخذ حقله في التّحدّد والانفتاح، قليلاً أو كثيراً، من حيث يطرح سؤال الجنس الأدبيّ، وبنفس الطّريقة واتّجاه النّظر اللّذين بهما يُطرح سؤال الأدب..."[2].

والمؤلّف لا يعتبر الإجابةَ عن سؤال الأدب وسؤال الجنس أمراً محسوماً لأنّ الأجوبة عنهما تختلف بطبيعة الحال. وإنّما المهمّ عنده هو "التّأكيد على القيمة القصوى للجنس الأدبيّ كمفهوم مركزيّ في تأسيس المعرفة الأدبيّة وكأداة فعّالة في رصد وفهم الواقع الأدبيّ بشتّى قطاعاته وظواهره وقضاياه"[3].

والمتحصّل ممّا تقدّم أنّ الدّرسين العرب والغربيّين يجمعون على ضرورة الاهتمام بالمسألة الأجناسيّة ويقرّون الجدوى العلميّة والمنهجيّة التي تتحصّل من البحث في طبيعة الأجناس وفي تاريخها وصلاتها. وهم يعتبرون المسألةَ على غاية من

---

1 فرج بن رمضان، الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، دار محمّد علي الحامّي، صفاقس، تونس، الطّبعة الأولى، جويلية، 2001.

2 نفسه، ص: 7.

3 نفسه، ص: 8.

الأهمّية لأنّها تيسّر النّفاذ إلى حقل الأدب، والتّدرّجَ في مسالكه. فكما تضبط سائر العلوم موادّ المباحث وتصنّف الموجودات داخل كلّ مجال معرفة حتّى تتيسّر الإحاطة بها، تُتيح المباحث الأجناسيّة إذا ما أُحكمت تبيّنَ الخارطة الأدبيّة بأنواع تضاريسها، واكتشافَ ما يكون من هذه التّضاريس بعيداً أو نائياً مُهملاً. ولعلّ ما جنته الدّراسة الأدبيّة عندنا من فوائد وما حصّلته من نتائج قاد إليها النّظر في «المقامة»، ممّا يؤكّد الأهمّية البالغة لدراسة الأجناس الأدبيّة.

غير أنّ النّاظر في مجمل الدّراسات الخاصّة بأجناس الأدب في ما كتبه الغربيّون والعرب على حدّ سواء يستوقفه تركيزُ الجهود في الأدب القديم. وهذا توجّه ظاهر في الكتاب الجماعيّ الصّادر عن منشورات «سوي» بعنوان «نظريّة الأجناس» وخاصّة في مقال «هانس روبير ياوس» الموسوم بـ «الأدب الوسيط ونظريّة الأجناس» وفي مقال «روبير شولز» وعنوانُه: «صيغ التّخيّل» والتّوجّه ذاتُه ظاهر أيضاً في كتاب «جان ماري شافر» «ما الجنس الأدبيّ؟» وخاصّة في فصله الأوّل الذي يؤرّخ فيه لهذا المبحث انطلاقاً من «أرسطو» وصولاً إلى النّظريّة التّطوّريّة عند «داروين» و«برونتيير»[1]، وظاهر كذلك في القسم الأوّل من كتاب «دومينيك كومب» وعنوانه «الأجناس الأدبيّة» وفيه تقديم لتاريخ التّفكير الأجناسيّ عند «أفلاطون» و«أرسطو» و«هوراس» وعند الرّومنطيقيّين الألمان (غوته – شيللر – هولدرلين) وعند هيجل[2].

وليس الاهتمام بالنّظريّة الأجناسيّة القديمة اهتماماً مقصوراً على الدّراسات التي أوردنا بعضَها، فما تيسّر لنا الاطّلاع عليه من بحوث عربيّة في هذه المسألة الأدبيّة ينحو الوجهة ذاتها. فبالإضافة إلى أطروحة عبد العزيز شبيل، وإلى كتاب فرج بن رمضان وإلى ما نشره رشيد يحياوي من بحوث في الشّعريّة العربيّة القديمة من جهة الأنواع والأغراض تكاد أغلب الدّراسات العربيّة الخاصّة بالمسألة الأجناسيّة تقتصر على أجناس الكتابة القديمة وعلى الكتابة السّرديّة تحديداً وإن رامت التّفكير في المسألة باعتماد الطّرائق المستحدثة في البحث على نحو ما يظهر في أطروحة بسمة عروس وعنوانها «في التّفاعل الأجناسيّ: دراسة في سيرورة الأنواع والأشكال الأدبيّة

1 JEAN - MARIE SCHAFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* pp. 7-62.

2 DOMINIQUE COMBE, *Les genres littéraires*, Hachette Supérieur, Paris, 1992, pp. 25-78.

من القرن الثّالث إلى السّادس هجريًّا[1].

2. المواقف المشكّكة في جدوى الدّراسة الأجناسيّة

يغلب على هذه المواقف التّحمّس لفكر الحداثة ولما ترفعه من دعوات إلى الثّورة على ما هو سائد. وإذا كان «موريس بلانشو» في مؤلّفه «الكتاب الآتي» قد عبّر عن رفضه القويّ للأجناس ولم يقتنع بجدوى البحث في المسألة الأجناسيّة على أساس أنّ الكتاب لا ينتمي إلى الجنس وإنّما إلى الأدب وحدَه، وأنّ الأجناس تمّحي أمامَ إشراقة الأدب[2]، فإنّ الرّومنطيقيّين عامّة والرّومنطيقيّين الألمان تحديداً كانوا من أكبر الدّعاة إلى اطّراح مسألة الأجناس لأنّها من مشاغل الكلاسيكيّين الولُوعين بالتّصنيفات والحريصين على بناء الضّوابط والرّواسم لحقل يتأسّس الانتماءُ إليه ضرورةً على الحرّيّة والخروج على كلّ نظام آسر. والمثال على ذلك أنّ «فريدريك شليغل» يدعو إلى البحث الفلسفيّ في مفهوم الجنسً بدل استعارة التّصنيفات الرّائجة للأجناس فيقول: "ثمّة عدد وافر من نظريّات الأجناس الشّعريّة، فلماذا لا يوجد إلى حدّ الآن متصوَّر الجنس؟ وإذا ما وجد، سنكون مجبرين على الاكتفاء بنظريّة واحدة للأجناس"[3].

والواقع أنّ تفكير الكتّاب الألمان الذين تشبّعوا بالفلسفة المثاليّة الألمانيّة وبفلسفة التّاريخ لم يكن محوره البحث في تعريف الأجناس وضبط التّحديدات لها لأنّهم راموا التّفكير في الظّاهرة الإبداعيّة وفي طبيعة الشّعر. وإذا تأتّى لأحدهم بناءُ الفروق بين القصائد على نحو ما فعل «هولدرلين» حين ميّز القصيدة الغنائيّة من القصيدة الملحميّة والدّراميّة[4] فقد كان هاجسه الأوحدُ التّفكيرَ في جوهر الجنس

---

1 العمل أطروحة دكتورا في اللّغة العربيّة وآدابها، أشرف عليه حمّادي صمّود، جامعة منّوبة، كلّيّة الآداب منّوبة، السّنة الجامعيّة: 2003–2004. (عمل مرقون).

2 MAURICE BLANCHOT, ***Le livre à venir***, pp. 253-254.

3 PETER SZONDI, ***Poésie et poétique de l'idéalisme allemand***, Tel, Gallimard, Paris, 1991, p. 118.

4 وقد عرّف «هولدرلين» أجناس الشّعر على هذا النّحو:

– القصيدة الغنائيّة: مثاليّة في الظّاهر، عفويّة (ساذجة) من حيث دلالتها. إنّها استعارة موصولة لعاطفة وحيدة.

– القصيدة الملحميّة: ساذجة في الظّاهر، بطوليّة من حيث دلالتها. إنّها استعارة الدّلالات الكبرى.

.../...

الشّعريّ وبلوغ الفكرة الخاصّة بكلّ أثر شعريّ بدل المتصوّر الجماعيّ الذي يحتوي الآثار الفرديّة. وإذا أعادَ أحدُهم التّفكيرَ في الإنشائيّة الإغريقيّة، وبحثَ في طبيعة الشّعر اليونانيّ مثلما فعل «فريدريك شليغل» فإنّما قصدُه من ذلك التّفكيرُ في طبيعة الشّعر الغنائيّ الحديث والتّوق إلى الانفلات من صرامة التّحديدات الأجناسيّة، وهذا موقف أكّده «بيتر سزوندي» في خاتمة البحث الخاصّ بـ«نظريّة الأجناس الشّعريّة عند فريدريك شليغل» بقوله: "إنّ وصف متصوّرات الأجناس والتّنسيب النّاجم عن الفوارق الأجناسيّة، وباختصار، فإنّ اختزالها إلى فروق داخل نظام ترتيبيّ، يعني في نهاية المطاف بالنّسبة إلى إنشائيّة الأجناس لدى شليغل إلغاءَ –أو على الأقلّ– إمكانيّةَ إلغاءِ تقسيم الشّعر أجناساً"[1].

لكنّ التّشكّك في القيمة التّصنيفيّة والجدوى المنهجيّة للدّراسة الأجناسيّة ليس موقفاً تبنّاه أعلام الرّومنطيقيّة في إطار ثورتهم على ضوابط المدرسة الكلاسيكيّة وفي سعيهم إلى إفساح مجال الحرّية أمام المبدعين، وإنّما هو موقف امتدّ إلى الزّمان الحاضر. والدّليل على هذا أنّ «جيرار جينات» في كتابه «مدخل إلى النّصّ الجامع» قد تبسّط في تقديم المواقف الإنشائيّة الإغريقيّة والأوروبّيّة الوسيطة الكلاسيكيّة والأفكار الأجناسيّة للمنظّرين الألمان والمقاييس المعتمدة في سائر التّصانيف الخاصّة بالمسألة الأجناسيّة. لكنّ المؤلّف لا يظهر اقتناعاً بالجهد التّصنيفيّ الذي أبان أسسه بدليل قوله: "إنّ تاريخ نظريّة الأجناس قد وسمته –كليًّا– هذه التّرسيمات الأخّادة التي تخبر بالحقيقة المتنافرة للحقل الأدبيّ في الغالب وتحرّفها، والتي تدّعي اكتشافَ «نظام» طبيعيّ في الوقت الذي تكوّن فيه تناظراً مصطنعاً تعزّزه بقوّة مداخلُ خاطئة"[2].

والمؤلف حين يقترح مفهومَ الجنس الجامع (L'archi-genre) يرى أنّه يشتمل –تراتبيًّا– عدداً من الأجناس التّجريبيّة أو الاختباريّة التي تُعَدُّ –مهما كان مداها وكانت حياتها أو قدرتها على التّعاود– وقائع ثقافيّة. وهي أجناس في تقديره لأنّ معيارها يتضمّن دوماً عنصراً مضمونيًّا ينفلت من الوصف ومن التحديد اللّسانيّ أو

.../...

– القصيدة الدّراميّة: بطوليّة في الظّاهر، مثاليّة من حيث دلالتها. إنّها استعارة بديهة ذهنيّة.
PETER SZONDI, ***Poésie et poétique de l'idéalisme allemand***, pp. 248-249.

1 ***Ibid***, p. 142.

2 GERARD GENETTE, ***Introduction à l'architexte***, Seuil, Paris, 1979, p. 49.

الشّكليّ. فما يُنعت بأنّه «جنس» من قبيل الرّواية أو الملهاة يمكن أن ينقسم إلى أنماط أكثر تحديداً، كأن تشتمل الرّوايةُ روايةَ الفروسيّة ورواية الشّطّار، وتضمّ الملهاةُ ملهاةَ الطّبائع والخدعة، دون أن يتعيّن الحدّ –مسبقاً– بين هذه السّلسلة من الاكتنافات[1].

والظّاهر من هذا المقترح الدّالّ على تشكّك «جينيت» في تصنيف للأجناس بيْن الحدود والمعايير، حرصُ المؤلّف على افتراع سبيل غير مسلوك قصدَ استيفاء الظّاهرة الأدبيّة حقّها من النّظر العميق والتّفكير المناسب لحيويّتها. إنّه يستعيد التّصنيفَ الثّلاثيّ المنسوب إلى «أرسطو»، وتمييزَه بين أنواع ثلاثة من المحاكاة (بحسب الموضوع أو الصّيغة أو الوسائل) ويقترح أن تُخصّص تسمية «جنس» للمقولات الأدبيّة الخالصة، أي لمجموعة آثار يقع إحصاؤها بطريقة اختباريّة داخل الإنتاج التّاريخيّ، وأن تخصّص تسمية «صيغة» لما له تعلّق باللّسانيّات أو بما يُوسَم اليوم بالتّداوليّة. والمتحصّل من إعادة النّظر في المسألة الأجناسيّة حسب «جينيت» أنّ «جوامع الأجناس» (Les archi-genres) هي بناءات نظريّة لا وجود لها إلاّ باعتبار مرحلة معطاة، لا بطريقة مثاليّة وطبيعيّة، وأنّ التّفكيرَ الحديث في المسألة يهدف إلى تركيز النّظر في المسألة الأوسع أي في الإنشائيّة[2].

ولئن وجدنا «جيرار جينات» يُظهر مثل هذه المواقف وهو يعيد التّفكير في الأجناس الأدبيّة، ويقترح تسميات أخرى غير التي توارثتها التّصنيفات المألوفة، والتّصنيف الثّلاثيّ تحديداً، فإنّ أعضاء «جمعيّة دراسة الأدب الفرنسيّ في القرن العشرين» قد فضّلوا الحديث عن «فرقعة الأجناس» لمّا عقدوا ندوة خصّصوا أعمالها لهذه الظّاهرة الأدبيّة في القرن العشرين[3].

لقد أطّر «دومينيك كومب» طرحَ هذا العنوان للنّدوة فاعتبره أشدّ تعلّقاً بالنّظريّة النّقديّة لروّاد الطّليعة منذ خمسينيّات القرن المنقضي ولذا كان عنوان مقاله «الحداثة ورفض الأجناس». وهو يرى أنّ وصلَ تفرقع الأجناس بالحداثة يبدو موقفاً أقرب ما يكون إلى الكليشيه النّقديّ. لكنّ رفض الأجناس يمكّن –مع ذلك– من تقديم معيار مفيد لتعريف الحداثة أو لون من ألوانها على الأقلّ. والرّأي عند «كومب» أنّ هذا

---

1 GERARD GENETTE, ***Introduction à l'architexte***, Seuil, Paris, 1979, p. 69.

2 ***Ibid***, p. 90.

3 ***L'éclatement des genres au XXe siècle*** (sous la direction de MARC DAMBRE et MONIQUE GOSSELIN - Noat. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

الموقف النّقديّ موصول بالنّصّانيّين والتّفكيكيّين في كتابات «لوتريمان» و«مالارميه» و«جويس» و«أرطو» و«باطاي» و«بيكيت» وغيرهم من الذين تتردّد أسماؤهم بالحاح[1].

ثمّ إنّ جماعة «تال كال» التي رام أعضاؤها الانتصار للحداثة في الفكر والأدب وجّهت نقدَها لنظريّة الأجناس لأنّها "أشكال تقدّمها المؤسّسة الأدبيّة، أي إيديولوجيا الطّبقة المهيمنة مطبّقة على الإنتاج الأدبيّ"، وأنّ الجمع بين البنيويّة العلاميّة وماركسيّة «ألتوسير» قد قاد «فيليب سوليرز» و«جوليا كريستيفا» إلى اعتبار الأجناس "بلاغةً رُفِعَت إلى مُستوى إيديولوجيّ" للبرجوازيّة. ومن ثمّة غدا نقد الأجناس ونقد البلاغة عامّة مرتبطاً بالنّقد الإيديولوجيّ باسم مادّيّة تاريخيّة[2].

وليس أدلّ على معاداة الأجناس الأدبيّة من قولة «هنري ميشو»: "إنّ الأجناس الأدبيّة أعداء لا يخطِئونك إذا أخطأتهم عند الطّلقة الأولى".

غير أنّ من أنكر مزيّة الدّراسة الأجناسيّة، وثار على التّصنيفات والتّقسيمات لأنّها تقيّد نشاطاً جوهرُه الحرّيّة والإبداع على غير نهج مسطور، إنّما رام أن يتجاوز بلاغة الأجناس دون أن يَنكر دورها في بناء المعرفة الأدبيّة. وإذا كان موقف «بندتو كروشه» (Benedetto Croce) من المسألة كثيرَ التّواتر باعتبار مناهضته لهذه البلاغة ووصفه نظريّة الأجناس الأدبيّة والفنّيّة بأنّها عقيدة خاطئة وبأنّها لا تقوم على غير «أحكام مسبقة» واعتباره الأثر العبقريّ قادراً على زحزحة الجنس المستقرّ، فالواقع أنّه لم ينكر فائدة التّصنيف الأجناسيّ بدليل قوله: "إذا تكلّمنا الآن بخصوص المآسي والملاهي والرّوايات، ومشاهد الحركة، والقصائد الغنائيّة بغاية وحيدة هي التّفاهمُ وتعيينُ عدد من مجموعات أعمال –تعييناً مجملاً وتقريبيًّا– نروم به –لسبب أو لآخر– جلب الانتباه، فنحن بالتّأكيد لا نقول –علميًّا– كلاماً مغلوطاً"[3].

هكذا تتفاوت مواقف المعارضين للدّراسة الأجناسيّة والمشكّكين في جدواها، وعلى هذا النّحو يبدو الرّفض لها متفاوت القوّة والحدّة. فإذا استثنينا أنصار الحداثة

---

1 *L'éclatement des genres*, p. 49.

2 *Ibid*, p. 50. وانظر لمزيد التّوسّع في مواقف هذه الجماعة مقال حسين الواد مجلّة «تال كال» «كما هو» والحداثة الأدبيّة، مجلّة علامات في النّقد، منشورات النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، الجزء: 42، شوّال 1422 / ديسمبر 2001.

3 نقلنا الشّاهد من كتاب: *L'éclatement des genres au XXe siècle*، ص: 54.

في النّصف الثّاني من القرن المنقضي، وأنصار الرّومنطيقيّة الذين ثاروا على التّقليد الكلاسيكيّ الذي تواصل أزمنةً وآل إلى تنميط الجهود الإبداعيّة والنّقديّة، ألفينا بعض الدّارسين للظّاهرة الأدبيّة يحترزون من المغالاة في معاداة النّظريّة الأجناسيّة ويعدّلون من المواقف الجازمة بقلّة مردودها. والمقال الافتتاحيّ في الكتاب الجماعيّ المذكور سابقاً دليل على رغبة صاحبه في تنسيب مسألة الفرقعة الأجناسيّة وفي تبيان محصّل التّفكير فيها.

إنّ المقال الافتتاحيّ الموسوم بـ «الأجناس الأدبيّة من الأمس إلى اليوم» يُعَدّ إطاراً نظريًّا للتّفكير العميق في مسألة التّفرقع الأجناسيّ. والمؤلّف يعتقد أنّ إثارة القضيّة يقتضي التّسليمَ بواقع سابق كانت فيه الأجناس تمتلك هويّة قارّة. وهو يرى أنّ مفهومَ التّفرقع ذاتَه يتناثر أشلاء بمجرّد أن نحلّل الطّرائق الأجناسيّة التي كانت إجرائيّة فعلاً خلال الفترة المقصودة بالدّراسة. و"حين نقارن الوضعيّة الحاليّة للأجناسيّة النّصّيّة بالهويّة الأجناسيّة الماضية، لا نكتشف علاقةً وحيدةً تكون بمرتبة الانفجار أو الانبجاس للأجناس القائمة. فما يتولّد هو بالأحرى تَعَدُّدٌ للاستراتيجيّات المختلفة، ليس فقط فيما يخصّ طرائق عدولها عن الأجناس التي تكون لها تسميات إحالة، وإنّما في تعلّق بأهدافها ودلالتها على تطوّر الممارسات الأدبيّة"[1].

وليس مفهوم التّفرقع الأجناسيّ مفهوماً تتّفق بشأنه الآداب ويعدّ من خصائص حركتها. فإذا كانت الآداب الأوروبّيّة قد طرأ عليها الأمرُ وشهدت فيها الأجناسُ ما دلّ على تحقّقه، فإنّ آداباً أخرى ظلّت بمنأى عن التّفرقع، وظلّت فيها الأجناس قائمة على أسس بيّنة وقواعد متينة، لأنّ حركة الأدب تتواصل بالتّراكم لا بالانقطاع. لقد أكّدت الدّراسة الأجناسيّة المقارنة أنّ الثّقافة الأدبيّة الغربيّة تتطوّر بواسطة الانقطاعات، وأنّ الحديثَ يعوّض القديم. وليس أدلّ على طبيعة هذا التّطوّر من الصّراع بين القدامى والمحدَثين الذي بلغ أشدّه بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة. وخلافاً لطبيعة هذا التّطوّر وجدنا الثّقافة اليابانيّة والحضارة الصّينيّة قد سلكتا في تطوّرهما –على الأقلّ إلى حدود القرن العشرين– سبيلَ التّراكم بما أنّ الجديد ينضاف إلى القديم ولا يقوّضه، فلا يعوّض أيّ شكل أو جنس أو أسلوب سابقَه حتّى إذا كان

1 JEAN - MARIE SCHAEFFER, *Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui*, *in* : *L'éclatement des genres au XXe siècle*, p. 12.

نظامُ الأدب خاضعاً لدوافع تاريخيّة مغايرة[1].

وحين تابع الباحث مسألة التّفرقع الأجناسيّ في الأدب القوميّ الواحد لم يسلّم بما روّجه دعاة الحداثة الثّائرين على التّقليد الأدبيّ والرّافضين للمسألة الأجناسيّة من أساسها. إنّ المقارنة المعقودة بين ما سمّاه المؤلّف ممارسات أدبيّة جادّة ونبيلة، وأخرى هزليّة وشعبيّة آلت إلى الإقرار بتحرّك الأولى واستقرار الثّانية. فنسق التّحوّلات الأجناسيّة عبر القرون بالنّسبة إلى الأدب العالِم يفسّر فرقعة الأجناس في العصر الحديث. لكنّ النّظر في الممارسات الأدبيّة الهزليّة في المسرح (مسرح الشّارع) وفي القصص (الرّواية البوليسيّة، الخيال العلميّ، رواية الغرام) وفي المجال الغنائيّ (أغنية التّسلية) يؤول إلى الدّهشة لاستقرار الهويّات الأجناسيّة ذات الثّبات[2].

والواقع أنّ تأكيد ما يحدث للأجناس الأدبيّة من تفرقع وأنّ امّحاءَ الهويّات الأجناسيّة بسبب بروز مفاهيم أخرى من قبيل الكتابة والنّصّ والأثر الكامل، ليس أمراً يحصل بشأنه اتّفاق. فالحديث عن هذه الظّاهرة التي يدّعي أنصار الحداثة هيمنتَها على الممارسات الأدبيّة واختراقَها للأجناس المعهودة، حديث يقتضي التّساؤل عن الأجناس التي تفرقعت فعلاً. لقد نبّه «جان ماري شافر» إلى أنّ تعميم الظّاهرة على الأجناس كافة يؤول إلى الوقوع في الزّلل. فإذا كانت الأجناس الجادّة أو الرّسميّة في الآداب الغربيّة قد أصابها التّفرقع، مثلما أصاب الأشكال المسرحيّة في نهاية القرن التّاسع عشر وطيلة القرن العشرين حين تحرّرت من النموذج الكلاسيكيّ والشّبيه بالأرسطيّ ومن الوحدة الدّراميّة ومن الوظيفة المفضّلة المقدّمة للفعل على الطّبائع[3] فإنّ الأجناس التي تعتمد قناة المشافهة لا يطولها التّفرقع وهذا شأن الشّعر والقصص الشّعبيّيْن اللّذيْن يحافظان –بقوّة– على طرائق الصّياغة وأشكال التّأليف. لقد كان «شافر» دائم الحرص على إظهار التّغاير الأجناسيّ داخل الآداب القوميّة والآداب العالميّة، دقيقَ الفحص لتاريخ الأجناس ولتوزّعها بين الثّبات والحركة. وهو حين يتفاعل مع أنصار الحداثة في حملتهم على «المؤسّسة الأجناسيّة» وفي اطّراحهم للأجناس قائلين: "فلتذهب الأجناس إلى ضياعها"[4]، يعقد الصّلات بين طبيعة

---

1 *L'éclatement des genres au XXe siècle*, p. 18. وقد ذكر المؤلّف أمثلة من الشّعر الصّينيّ الجديد ظلّت متعايشة مع الأشكال الشّعريّة القديمة وبعض الأمثلة من المسرح الصّينيّ.

2 *Ibid*, pp. 16-17.

3 *Ibid*, p. 16.

4 العبارة واردة في المرجع السّابق، ص: 216.

الأنساق الثّقافيّة وحركة الأجناس الأدبيّة، ويقيم حلقات مفتوحة بين ما اعتبره تقاليدَ أدبيّةً ينظّمها قانون السّوق فتكون حلقات مفتوحة يطرأ عليها التّعديل ويخضع الأثر فيها لقيمة الاستعمال وقيمة التّبادل، وأدباً ينتظم في حلقات مغلقة تكون التّبادلات فيما بينها وضمنها داخليّةً بالأساس، وذلك على نحو ما هو عليه الأمرُ في شعر «الجوّالين» (Les troubadours) وفي مسرح «نو» (Nô) في اليابان الذي تخلّص من الأشكال الأوّليّة الشّعبيّة واستصفى –سريعاً– خمسَ مدارس متنافسةً ظلّت –منذ أجيال– تتناقل السّجلّ الكلاسيكيّ وتتجنّب أن تُدخِل عليه أدنى تغيير أو إضافة[1].

تلك إذن جملة الأفكار التي قدّمها النّقّاد والمبدعون الغربيّون وهم يعبّرون عن تشكّكهم في جدوى الدّراسة الأجناسيّة ويبرّرون هذا التّشكّك فيرفضون الخوضَ في المسألة، أو يتعاملون مع الدّعوات الحداثيّة إلى تطليق الأجناس والتّصنيفاتِ تعاملَ المتثبّت في ما يُرَوَّجُ من أفكار. وإذا كانت المواقفُ التي سقناها آنفاً تحتكم إلى أصول في نظريّة الأدب، وتستند إلى مبرّرات واضحة تقبل المناقشة وتدعو إلى مزيد التّفكير في القضيّة الأجناسيّة، فإنّ ما وجدناه عند بعض الدّارسين العرب من حسم في مجانيّة الدّراسة لأجناس الأدب يبدو موقفاً غريباً، خاصّة إذا قابلناه بجملة الأفكار العميقة التي تنير القضيّة في جوانبها المتشعّبة.

يقول محمّد الماكري مشكّكاً في المشروعيّة النّظريّة للبحث في مسألة الأجناس: "إنّ ما يسوّغ اليومَ، على المستوى النّظريّ، إثارةَ مسألة الأجناس، ليس بالضّرورة في البحث المشروع عن بناء صنافات أجناسيّة أو أنواعيّة أو أنماطيّة، ولا في تثبيت الفروق وتحقيق الهويّات بين الأشكال الخطابيّة المختلفة. يتعزّز هذا الزّعم عندما يتعلّق الأمرُ بالأشكال الخطابيّة القديمة [...] ذلك أنّنا لسنا ملزمين بالتّفكير نيابة عن الأسلاف في ما يُفْتَرَض أنّهم فكّروا فيه قبلنا وعالجوه بما يتلاءم وحاجاتهم إنْ على مستوى التّنظير أو على مستوى الإجراءات النّقديّة. كما أنّنا لسنا ملزَمين بتقديم الحلول لمشاكل نظنّ أنّها بقيت عالقةً أو منفلتةً من مشاكل التّراث النّقديّ والبلاغيّ القديم. إنّ ممارسةً من هذا القبيل تفتقر إلى السّند الأبستمولوجيّ والمسوّغ الذّرائعيّ والمبرّر النّظريّ. وعليه فإنّ انشغالنا اليومَ بمشكلة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ

---

1 Nathalie Heinrich, Jean - Marie Schaeffer, ***Art, Création, Fiction, Entre sociologie et philosophie***, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004, p. 54.

القديم قد يبدو انشغالاً بمشكلة مختلقة أو مفتعلة ونوعاً من الترف الفكريّ الزّائد"[1].

اضطررنا حقًّا إلى إيراد هذا الشّاهد المطوّل حتّى يكون بين أيدينا وأمام القارئ حُجّةً على هذا الموقف الذي يجيء مخالفاً -تمام المخالفة- لجملة المقالات ضمن أعمال النّدوة المنشورة ولأغلب ما ذكرناه من دراسات تناولت القضيّة.

لقد احتجّ الماكري لهذا الموقف بأنّ اتّجاه التّقييس والتّصنيف والتّبويب وتبيّن الفروق بين الأنماط الخِطابيّة تتمّ -حتّى الآن- وفي الغالب بصورة محايثة بالمعنى السّلبيّ، وبأنّ هذه العمليّة تستعيد وتُعيد إنتاج الإشكاليّات النّظريّة القديمة بدلَ أن تقرّبنا خطوةً في اتّجاه الاستيعاب الملائم لتاريخيْن ما أحوجنا إليهما في مجال الأدب وهما تاريخ الأشكال وتاريخ التّلقّي[2].

ستعتمد مناقشتنا لهذا الموقف المشكّك في جدوى العناية بمشكلة الأجناس وجهتين: أولاهما سبقنا إليها فرج بن رمضان لمّا ذكر أقوالاً لـ«طودوروف» تذهب مذهب الرّفض لفكرة الجنس وترى أنّ الإمعان في الانشغال بالأجناس قد يبدو اليوم مضيعةً للوقت بل غلطاً تاريخيًّا، ولمّا اعتبرَ موقف «محمّد الماكري» ناجماً عن تلقّف الفكرة عن «طودوروف» وموقفَ عبد السّلام المسدّي تحويلاً للمشكل من صفته ومجاله وانتقالاً من المعرفة إلى الإيديولوجيا بدعوى الخصوصيّة[3].

وأمّا الوجهة الثّانية التي نلجها في مناقشة الماكري فهي لصيقة بالعمل الإجرائيّ الذي قدّمه إثر التّشكيك في جدوى المباحث الأجناسيّة. إنّ وسمَه لكلمته بـ«السّرد العرفانيّ العربيّ: محاولة للتّجنيس» واعتمادَه حكايةً من حكايات إخوان

---

1 محمّد الماكري، السّرد العرفانيّ العربيّ: محاولة تجنيس ضمن: مشكل الجنس في الأدب العربيّ القديم، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، 1994، ص: 150.

2 نفسه، الصّفحة ذاتها.

3 فرج بن رمضان، الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، ص ص: 9-11.
وقد أشار المسدّي إلى السّبب الذي زاد قضيّة البحث في الأجناس قيمة (اختلاف الآداب الإنسانيّة من حيث نمط الأجناس السّائدة ومعايير تصنيفها) لكنّه ذكر أنّ أعظم البدع في دراسة الأدب العربيّ قد سوّتها أيدي المستشرقين لمّا دأبوا على ألاّ يفحصوا مميّزات تاريخ العرب وحضارتهم إلاّ من خلال مقولات الحضارة التي ينتمون إليها عرقاً أو فكراً أو لغة. وأكّد أنّ "مقولة الأجناس دخيلة على قيم الحضارة العربيّة في مكوّناتها الإبداعيّة، وهذه من ظواهر الخصوصيّة المميّزة" وأنّ العرب أقاموا أدبهم على منظوم ومنثور وبين الشّعر والنّثر فاصل بنائيّ قبل كلّ شيء.
انظر: عبد السّلام المسدّي، النّقد والحداثة، دار الطّليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، ص ص: 107-108.

الصّفا متضمّنةً في رسالة «تداعي الحيوانات على الإنسان» من جهة بنائها النّصّي وبنائها كفعل تخاطبيّ لمّا يشي بالجدوى المنهجيّة الحاصلة من النّظر في النّصوص السّرديّة التّراثيّة، ومن مباشرة الدّراسة لها بأدوات تحليل حديثة تيسّر حقًّا اكتشافَ الطّبيعة الخفيّة لمثل هذه النّصوص التي استغلق أمرها على القُدَامَى وأهملوا شأنها لأنّها ليست مندرجةً في الجنس الأكبر الذي حظي بكلّ عنايتهم، وليست من صنو الشّعر الذي كان عنوانَ ثقافتهم وأساسَ نظريّة الأدب عندهم.

وليس بخافٍ ما قدّمته الأبحاثُ المندرجة في أعمال النّدوة الخاصّة بمشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ الحديث، ووجهاتُ النّظر التي تضمّنها كتاب فرج بن رمضان الذي أحلنا عليه آنفاً، وأطروحة عبد العزيز شبيل التي خلص في خاتمتها إلى غياب نظريّة للأجناس في الأدب العربيّ القديم بسبب هيمنة «القول» أو «الكلام» على سائر الخاصّيّات، وقيامه جنساً جامعاً أو جنساً أعلى، من مواقف ورؤى قيّمة تتعلّق بنظريّة الأدب عند العرب من جهة المسألة الأجناسيّة، وتنير عدّة جوانب من المشكل المطروح على الباحث الحديث في الأدب القديم.

إنّ التّفكير في القضيّة الأجناسيّة بالرّجوع إلى التّراث الأدبيّ لا يعتبر التزاماً بالتّفكير نيابةً عن الأسلاف في ما يُفترض أنّهم فكّروا فيه قبلنا على حدّ ما رأى محمّد الماكري، بل إنّ ما توصّل إليه الباحث نفسُه في مقاله المذكور من نتائج، من قبيل أنّ السّرد في رسالة إخوان الصّفا "شكل أدبيّ خالص يُوظّف ذرائعيًّا لخدمة خطاب فلسفيّ عرفانيّ يُوظّفُ في بعده التّداوليّ لخدمة عقيدة أو مشروع سياسيّ"[1] يقوم دليلاً على الفائدة المجنيّة من هذه الدّراسة الأجناسيّة، ويؤكّد سلامة التّوجّه المنهجيّ لمثل هذه البحوث التي تستكشف عالَم الأدب العربيّ القديم بعيون عربيّة ويتجنّب أصحابها ما سوّته أيدي المستشرقين الذين "دأبوا على ألاّ يفحصوا مميّزات تاريخ العرب وحضارتهم إلاّ من خلال مقولات الحضارة التي ينتمون إليها عرقاً أو فكراً أو لغة" على حدّ ما رأى عبد السّلام المسدّي[2].

وآخرُ ما نودُّ إثارته من مباحث تتّصل باعتراض النّقّاد ودارسي الأدب على القيمة المنهجيّة والجدوى التّصنيفيّة للأجناس الأدبيّة متمثّلٌ في مقاومة هذه الأجناس محاولات المحو. فإذا أقرّ «موريس بلانشو» وأقطاب الحداثة أنّ تفرقع الأجناس صارَ

---

1 مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ الحديث، ص: 153.
2 النّقد والحداثة، مرجع مذكور، ص: 107.

واقعاً وأنّ الأثر الكلّيّ قد قام بديلاً عن كلّ تجنيس وترتيب للمنتجات الأدبيّة، فإنّ أحدَ المشاركين في النّدوة الخاصّة بتفرقع الأجناس في القرن العشرين لم يسلّم بما اعتبره دعاة الحداثة وروّادها أمراً متحققاً بالفعل وواقعاً أدبيًّا لا رجعة فيه.

لقد قدّم «ميشال مورا» بعض الأفكار والملاحظات الخاصّة بالتّشكّل الأجناسيّ للسّرياليّة وبدأ مقاله بمجادلة مفهوم التّفرقع قائلاً: "إذا ما اعتبرنا أدبَ القرن العشرين في مجموعه وقارنّاه بأدب الفترات السّابقة عليه، بدت فكرة «التّفرقع الأجناسيّ» مفروضةً كما لو أنّها بديهيّةٌ ساذجةٌ. لكنّ هذه البديهيّة قد تكون خادعةً، بسبب أنّها تستعيد افتراضات أقدم من القرن، وتتعارض مع بديهيّات أخرى، من طبيعة تجريبيّة أكثر ممّا تكون نظريّة"[1]. وكاتبُ المقال حين فكّر في هذا المفهوم الذي روّجت له الحداثة النّقديّة رأى أنّ فكرة التّفرقع تفترض أنْ يصير الأدب كلاً متجانساً لا فرقَ بين مكوّناته، وأن يتحدّد كلّ عنصر في هذا المجموع بالخصيصة المشتركة الوحيدة التي تميّز «الكائن الأدبيّ» والتي تُكَوِّنُ في ما تَبَقّى ذاتيّةً لا تقبل الاختزال. وأمّا المثال الدّالّ على مقاومة الجنس لمحاولات المحو فهو الشّعرُ لدى الرّمزيّين من أمثال «بول إيلوار» و«أندريه بريطون» و«رنيه شار».

ولئن أقرّ بعض المشاركين في النّدوة التي نظّمتها «جمعيّة دراسة الأدب الفرنسيّ في القرن العشرين» بفكرة التّفرقع الأجناسيّ على نحو ما ذهب إلى ذلك «دومينيك فوغوا»، فإنّهم تعاملوا مع المسألة بحذر واضح وأبانوا فهمهم لها. والحاصل من هذا الفهم أنّ التّفرقع عمليّة دالّة على حركة الأجناس وليست نتيجة ما تؤول إليه من تبعثر. فالمهمّ حسب «فوغوا» "ليس أن نلاحظ اختفاء الأجناس أو قيس مستواها أو ذوبانها داخل مقولة عليا وشاملة مثل مقولة «الكتابة» التي يسعنا تطبيقنا على «الرّوائيّين الجدد» والتي يَدْعُون إليها هم أنفسُهم، وإنّما المهمّ أن نتبيّن كيف تنشأ بينها الألاعيب والتّحرّكات والاحتكاكات. وليس لتفرقع الأجناس من معنى سوى أنّه عبارة عن حركة، وعن حركة تجاوز للحدود"[2].

1 MICHEL MURAT, ***Comment les genres font de la résistance ?***, *in* : ***L'éclatement des genres au XXe siècle***, p. 21.

2 DOMINIQUE VAUGEOIS, ***Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans Henri Matisse, Roman***, *in* : ***L'éclatement des genres***, pp. 36-37.

هكذا إذن تظلّ القضيّة الأجناسيّة مثار تفكير متواصل في طبيعة الظّاهرة الأدبيّة وفي حركة الإبداع باللّغة. وعلى هذا النّحو يبدو الرّافضون للخوض فيها مقرّين بأنّها تدعو إلى التّعمّق في مباحثها وإلى تدقيق النّظر في شعاب القضيّة. إنّ مجمل الأعمال المقدّمة في إطار النّدوة المذكورة دالّة على تهافت فكرة التّفرقع التي بشّر بها دعاة الحداثة وعدّوها واقعاً إبداعيًّا لا رجعة فيه. وإذا كان «جان ماري شافر» و«ميشال مروا» ممن تعاملوا مع هذه الفكرة الحداثيّة باحتراز وبحسّ نقديّ ظاهرين، فإنّ «مادلين بورقومانو» خيّرت إبدال اللّفظة الاستعاريّة الواردة في عنوان النّدوة بأخرى أكثر ملاءمةً للعالَم الرّوائيّ في أعمال «مارغريت دوراس». لقد تحدّثت كاتبة المقال عن «جنوح الأجناس»[1] في روايات الكاتبة والسّينمائيّة الفرنسيّة، وأشارت إلى أنّ كتابتها تخرق مقولات التّصنيف وتتنزّل خارج الأجناس. والمتحصّل من البحث في أعمالها هو أنّ "التّمرّد الصّامت على حدود الأجناس المتأسّسة، وإرادة ترك المجال للجنوح يتّخذان كلّ أشكال «الهدم»: وذلك بزعزعة الحدود وانزلاقات الأرض، وبقلّة الاهتمام، والجهل والإهمال [لما تأسّس]... إنّ كتابتها لعب بالأجناس دون شكّ: لكنّه لعب على طريقة «الرّوليت» الرّوسيّة: ورهانُها حيويّ، وبكلّ هذا – فيما يبدو لي– يستوي اختلافها"[2].

II. في العلاقات القائمة والممكنة بين الأجناس والنّصوص

تُعَدّ علاقة النّصوص بالأجناس الأدبيّة علاقة تضمّنيّة أو اكتنافيّة باعتبار أنّ الأجناس عائلات وأنّ النّصوص أفراد في العائلة الواحدة. والتّفكيرُ في العلاقات القائمة والممكنة بين الأجناس والنّصوص يستمدّ أهمّيته من البحث في وجوه التّفاعل والتّصارع بين الأفراد داخل الجماعات، وفي طرائق التّعايش وسط مجتمع الأدب.

وليس البحث في هذه العلاقات أمراً ممكناً دون تحديد الجنس والنّصّ. ونحن لا نروم إيراد التّعريفات الكثيرة المبثوثة في غضون التّآليف الخاصّة بالقضيّة

---

1 فضّلنا تعريب « Dérive » بـ «جنوح» بدل «انحراف» ونحن على وعي بالمشترك الدّلاليّ لهذه اللّفظة في مجال القانون والأخلاق. والأصل في مادّة (ج.ن.ح): مال وأقبل. وجاء في القرآن: ﴿وَإِنْ جَنَحُوا للسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا﴾ (الأنفال: 61). لسان العرب المحيط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، المجلّد الأوّل، ص: 511.

2 MADELEINE BORGOMANO, *L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres, in* : *L'éclatement des genres au XXe siècle*, p. 219.

الأجناسيّة، وإنّما سنتخيّر منها ما نراه أنسبَ إلى التّركيز والدّقّة.

حدّد «كيبيدي فارقا» الجنسَ بأنّه "مقولةٌ تتيح لنا أن نجمع عدداً من النّصوص بحسب مقاييس مختلفة" وحدّده «ريفاتير» بأنّه "البنية التي تَكُونُ الآثارُ تنويعاتٍ عليها"[1]. وعلى الرّغم من اندراج مقال «دومينيك فاغوا» ضمن أعمال النّدوة الخاصّة بتفرقع الأجناس، فنحن واجدون فيه تعريفاً للجنس يستشرف مغايرة السّائد في الكتابة وتحديداً له بالقول: "الجنس بالطّبيعة وسيلةٌ تقسيم داخل المقولات، وأداةُ تصنيف وتعيين في خدمة المعرفة، وذلك على مستوى أكثر أوّليّة من بنيات اللّسان. فبواسطة الجنس يمكن أن يحدث الانقلاب على التّمثيل التّقليديّ وعلى بنيات الإدراك للأشياء"[2].

تبدو هذه التّعريفات للجنس عند الدّارسين الغربيّين واعيةً بخصائص الظّاهرة الأدبيّة وبأهمّية التّصنيف التي يكتسيها مصطلح الجنس. لكنّ النّاظر في الثّقافة العربيّة القديمة وفي عدد من الدّراسات الحديثة أيضاً، لا يظفر بمثل هذه التّحديدات للجنس الأدبيّ، لأنّ مسألة التّصنيف للمنتجات الأدبيّة والإبانة عن الفروق بينها لم تكونا هاجساً معرفيًّا عند أهل هذه الثّقافة على نحو ما وجدناه في إنشائيّة «أرسطو»، وفي الإنشائيّات الكلاسيكيّة الغربيّة التي استهدت أزمنة مديدة بأفكاره في الشّعر التّمثيليّ، ولأنّ تصنيف الموجودات والكائنات في ثقافة العرب تولاّه النّحاة والفلاسفة الذين بحثوا في «أصناف الدّلالة على الماهية وترتيب الموجودات» لتأكيد ما عليه الكون من ترابط ونظام وللاستدلال على حكمة الموجد وعلى قدرته[3].

إنّ الباب الثّاني في أطروحة عبد العزيز شبيل قد أوفَى المبحثَ المصطلحيّ الخاصّ بالجنس والنّوع في اللّغة والاصطلاح حقّه من الاستقصاء والتّحرّي، وقدّم معرفة دقيقة وواضحة بالفروق بين اللّفظتين في أمّهات المصنّفات العربيّة القديمة في اللّغة والفلسفة الأخلاقيّة، وأوّلَ منزلةَ الأدب ضمن الرّؤية الفلسفيّة التي قدّمها الفارابي والكندي والغزالي وابن رشد وإخوان الصّفا وابن سينا والتّوحيدي.

---

1 YVES STALLONI, ***Les genres littéraires***, Dunod, Paris, 1997, p. 12.

2 DOMINIQUE VAUGEOIS, ***Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité génétique dans Henri Matisse, Roman***, ***in*** : ***L'éclatement des genres***, p. 46.

3 عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، مرجع مذكور، ص: 167.

وإذا كانت الأسس التي انبنت عليها هذه الرّؤية ممّا أتاح للمؤلّف تقديمَ الرّكيزة النّظريّة التي قادت تفكيره في الباب الثّالث وصياغةَ النتيجة الأساسيّة للأطروحة التي تؤكّد اكتناف «نظريّة الوجود» الإسلاميّة لنظريّة الأدب عند العرب، فإنّ تقسّم الأدب عندهم إلى شعر ونثر وهيمنة الشّعر بما هو «جنس الأجناس» على حدّ تفكير المناطقة في ماهيّات الأصناف، يفكّ ما بد مشكلاً في هذه النّظريّة، ويفسّر «غياب نظريّة أجناسيّة قديماً»، خلافاً لما كان عليه الأمرُ عند الإغريق وفي العصور الأوروبيّة الوسيطة والكلاسيكيّة.

ذاك شأنُ الجنس وتلك بعضُ تحديداته فما النّصّ؟ وما هي محدّداته؟ للنّصّ دلالات شتّى بعضها قديم تراثيّ وبعضها الآخر حداثيّ. والنّصّ ليس مفهوماً مقتصراً على مجال الأدب والإبداع باللسان وإنّما هو مفهوم يشمل مجالات أخرى غير الأدب من قبيل الشّريعة والقانون والمعاهدات والاتّفاقيّات.

والظّاهر في استعمال العرب القدامى لكلمة النّصّ تغليبُ البعد الشّرعيّ على المعنى اللّغويّ لأصل النّصّ وهو الظّهور من قبيل نَصّت الظّبية رأسها إذا رفعت وأظهرت "فالنّصّ في عرف الأصوليّين يُطْلَق على معان الأوّل كلّ ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسّنّة سواء كان ظاهراً أو نصًّا أو مفسّراً حقيقة أو مجازاً عامًّا أو خاصًّا اعتباراً منهم للغالب لأنّ عامّة ما ورد من صاحب الشّرع نصوص. وهذا المعنى هو المراد بالنّصوص في قولهم عبارة النّصّ وإشارة النّصّ ودلالة النّصّ واقتضاء النّصّ"[1].

ويقترن النّصّ باليقين والحقيقة والإثبات والقطع فلا يحتمل التّأويل لأنّ فيه زيادةَ ظهورِ سِيقَ الكلامُ لأجله. والظّاهرُ هو أنّ اختصاصَ النّصّ بالشّريعة الإسلاميّة وأحكامها قّد محّضَ النّصّ لهذا المجال وقصره عليه فلم يستخدمه القدامى تسميةً لما يبدعه الأدباء، خاصّة لأنّ إبداعهم كان في ميدان الشّعر، ولأنّ مصطلح القصيدة كان تسميةً جامعة لما يكتبه شعراؤهم في سائر الأغراض[2].

---

1 محمّد علي التّهانوي، كتاب كشّاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت (د.ت.)، المجلّد الثّالث، ص: 1305.

2 تعتبر تنظيرات ابن قتيبة وابن طباطبا من أهمّ ما يؤكّد استواءَ المصطلح تسميةً جامعة لفنون الشّعر وأغراضه وارتباطه المتين بمسألة السّنّة الشّعريّة. انظر:

JAMEL EDDINE BENCHEIKH, ***Poétique arabe***, Tel, Gallimard, Paris, 1989, pp. 115-126.

ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربيّ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدّار التّونسيّة للنّشر، المؤسّسة .../...

وإذا كان الأمر على هذا النّحو عند العرب قديماً فليس معنى ذلك أنّ مفهوم النّصّ كان حاضراً في الآداب الغربيّة الحديثة بطريقة بيّنة.

صحيح أنّ هذا المفهوم يرتبط بالتّأليف وبالمؤلّف وبالقراءة وبالإخراج الطّباعيّ وبالسّياق الأدبيّ والاجتماعيّ. لقد ذكر «جاك بيراي» أنّ نصّ الكتابة يقتضي دوماً عدداً من الحقائق المتباينة ومنها العالَم أو بعضٌ من العالَم والمقصود بذلك مجموعة أشياء موجودة أو مفترضة الوجود باستقلال عن النّصّ وذلك من قبيل مُثُل أفلاطون وفكرة الله والنّجوم ومعركة واترلو، ومنها اللّغة التي يقدّم النّصّ عيّنة لها، ومنها المؤلّف، ومنها النّصّ ذاته[1]. لكنّ منظّري الأدب من اللّسانيّين أَوْلَوْا مسألة النّصّ أهمّية بالغة وفكّروا في مفهوم النّصّ من خلال الانشغال بمسائل الكتابة والحداثة الأدبيّة، والعناية بتشكّل النّصّ واستوائه أثراً فنّيًّا بصرف النّظر عن علاقاته بالمرجع غير النّصّيّ، وبمقارنة نصوص الأدب بما ليس من جنسها.

لقد عوّل «ميشال ريفاتار» في تحديد النّصّ على خصائص الملفوظ الأدبيّ ورأى أنّ النّصّ الأدبيّ يتكوّن بالتّوسّع انطلاقاً من وحدات معنويّة أصغر من النّصّ الذي تولّده، وأنّ هذه الوحدات قائمة الذّات مكتفية بنفسها وأنّ طبيعة إحالاتها طبيعة كلاميّة، وأنّ الملفوظات في هذا النّصّ ليست مباشرة وإنّما هي استعاريّة أو كنائيّة[2].

وأمّا تحديد جماعة «تال كال» للنّصّ فهو من طبيعة مغايرة لتحديد اللّسانيّين لأنّ أفرادها راموا ارتياد آفاق بعيدة في الكتابة وانطلقوا من مواقف فكريّة وإيديولوجيّة تنزع إلى تقويض ما كان سائداً في زمانهم: "إنّ النّصّ بالنّسبة إلى «تال كال» هو «ممارسة» يعيد المؤلّف فيها الأصواتَ المتعدّدةَ لوعيه ولزمانه ولثقافته وذلك في كثرتها. وهذه التّرجمة –بالتّحديد– تختلف عن كلّ هذه الأصوات، وتمنح معنى مغايراً لكلمات القبيلة، يكون أكثر صفاءً، وأكثر اختلافاً [...] ومن ثمّة فإنّ النّصّ

.../...

الوطنيّة للكتاب، الجزائر، سبتمبر، 1986، الجزء الأوّل، ص ص: 368–369، 386.

1 JACQUES PERRET, ***Du texte à l'auteur du texte***, *in* : ***Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique***, sous la direction d'Edmond Barbotin, Librairie José Corti, Paris, 1975, p. 14.

2 محمّد الهادي الطّرابلسي، بحوث في النّصّ الأدبيّ، الدّار العربيّة للكتاب، 1988، ص ص: 23–24.

على هذا النّحو، ينفلت -في الآن نفسه- من المكتبة ومن «الهذر» (Parlage)"[1].

لكنّ هذا التّحديد للنّصّ الذي يروم أصحابُه ارتيادَ عالَم الحداثة وإغناء شكل الأدب وتنويع أبعاده لا يحظى باتّفاق الباحثين الذين تشبّعوا بالمعارف اللّسانيّة ووظّفوها في دراسة الظّاهرة الأدبيّة من وجوه عديدة. لقد أمدّت المدارسُ اللّسانيّة الحديثة هؤلاء الباحثين بأدوات فعّالة للتّعامل مع المسألة خاصّة بعد أن تجاوزوا لسانيّات الجملة إلى لسانيّات النّصّ، وأسّسوا نظريّة في الخطابات، وجوّدوا النّظر في بنية الأعمال السّرديّة وما يقع داخلها من تحوّلات.

وإذا كانت التّحديدات البنيويّة للنّصّ هي التي جعلت «تزفطون طودوروف» يعتبرُه مرتبطاً بالجملة ارتباطَه بالكتاب كلّه، ومُعَرّفاً باستقلاله وانغلاقه وباشتماله نظاماً يلتقي بالنّظام اللّسانيّ ويختلف عنه أيضاً، وبأنّه نظام إيحائيّ له مظهر لفظيّ ومظهر تركيبيّ وثالث دلاليّ[2]، فإنّ التّحديدات ما بعد البنيويّة قد وسّعت من تعريف النّصّ وأمدّته بنتائج الجهود اللّسانيّة المتطوّرة وبما أوصلت إليه المباحث التّداوليّة. ويبرز مقال «جان ماري شافر» في «المعجم الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان» المتعلّق بالنّصّ زوايا النّظر العديدة التي يطلّ منها الدّارسون على هذا المفهوم الذي صار متشعّباً: "إنّ مفهوم النّصّ الذي استُعمل بشكل واسع في إطار اللّسانيّات والدّراسات الأدبيّة، نادراً ما وقع تحديده بدقّة: فبعض الدّارسين يقصُرون تطبيقَه على الخطاب المكتوب، وعلى العمل الأدبيّ، وبعضُهم يضفُون عليه توسعة علاميّة عليا فيتحدّثون عن نصّ فيلميّ ونصّ موسيقيّ. واتّفاقاً مع الاستعمال الشّائع في التّداوليّة النّصّيّة، يُعرَّف النّصّ بأنّه عبارة عن سلسلة لسانيّة منطوقة أو مكتوبة، تكوّن وحدة تواصليّة، بصرف النّظر عمّا إذا كان الأمر يتعلّق بمجموع جمل، أو بجملة وحيدة أو بجزء من جملة"[3].

والمؤلّف بعد أن أورد هذا التّعريف في بداية المادّة الخاصّة بالنّصّ تحدّث عن النّصّ ولسانيّات الجملة عند «سوسير» و«هاريس» وعن الأنحاء النّصّيّة عند «بيتوفي»

---

1 *Qu'est-ce qu'un texte ?* p. 97.

2 OSWALD DUCROT / TZVETAN TODOROV, ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, éd. du Seuil, 1972, pp. 375-376.

3 OSWALD DUCROT, JEAN-MARIE SCHAEFFER, ***Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, éd. du Seuil (essais), Paris, 1995, p. 594.

(PETÖFI) و«فان دايك» (VAN DIJK) وعن «نحو السّرد» عند «بلاك» و«ويلسنكي» (WILENSKY). وقد عرض «شافر» في قسم ثان من مقاله هذا إلى التّداوليّة النّصيّة التي حلّت محلّ لسانيّات النّصّ، وعرّف بمفاهيم أساسيّة عند التّداوليّين هي الانسجام (La cohésion) والتّناسق (La cohérence) الذي أفادت منه دراسات السّرد، والمقصديّة والمقبوليّة (L'acceptabilité - l'intentionnalité) التي تناولها بعض التّداوليّين من أمثال «أوستين» و«سيرل» و«غريس» عند بحثهم في الأعمال المقصودة بالقول (Les actes illocutoires) وفي قواعد المحاورة (Les maximes conversationnelles).

هكذا نرى كيف يتّسع مفهوم النّصّ اتّساعاً يتوزّع بسببه بين المنطوق والمكتوب، وبين العقيدة والقصيدة، وبين الجملة والخطاب في اللّسانيّات. وما يمكن تحصيله إجمالاً من أنواع التّعريفات السّابقة هو أنّ النّصّ ظاهرة تقبل المعاينة والقيس بالتّدوين والضّبط، وإنّه يندرج في أبواب المعرفة بشتّى ألوانها. غير أنّ النّصّ في مجال بحثنا أشدّ عُلوقاً بنشاط فنّيّ وبممارسة جماليّة يهدفان إلى الإمتاع وإثارة الالتذاذ. وإذا كان الحيّز الذي نروم تدقيق البحث فيه هو العلاقةُ بين الأجناس والنّصوص الأدبيّة فإنّ جملة من الأسئلة تثار بالضّرورة وذلك من قبيل: هل يحقّق النّصّ طبيعة الجنس الذي يندرج ضمنه ويكون وفيًّا لخصائص الجنس؟ هل يتمرّد النّصُّ على الجنس ليكتسب الفرادة والفرديّةَ؟ ما هي الأوضاع التي يبدو فيها تمرّد النّصّ على الجنس أوضاعاً حتميّة؟ إلى أيّ مدًى تُوضّح سائرُ العلاقات بين الأجناس والنّصوص حركيّةَ الأدب وحيويّته؟

يعودُ الفضل في تقديم إجابات عن هذه الأسئلة وغيرها إلى أحد الباحثين في مجال الجماليّة العامّة ونظريّة الأدب. لقد قدّم «جان ماري شافر» مقالاً عنوانه «من النّصّ إلى الجنس، ملاحظات بخصوص الإشكاليّة الأجناسيّة»[1]، وخصّص الباب الثّاني في كتابه «ما الجنس الأدبيّ؟»[2] للعلاقة بين الهويّة النّصّيّة والهويّة الأجناسيّة. ويبدو هذا الباب تطويراً للمقال وتعميقاً للنّظر في المسألة الأجناسيّة.

---

1 *Théorie des genres.*
والمقال منشور في مجلّة «بويتيك» العدد: 58، سنة 1983.

2 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* والباب يمتدّ من ص: 64 إلى 129.

وسنعمد في هذا الحيّز من عملنا إلى التّأليف بين أفكار الباحث وإلى الاستهداء بها في التّطرّق إلى بعض الأمثلة من الأدب العربيّ.

تبدو المقارنة التي عقدها «شافر» بين التّصنيفِ البيولوجيّ وعلاقة الانتماء الأجناسيّ فيها والتّصنيفِ الأدبيّ مقارنةً مفيدةً لأنّها تبرز وجهَ الاختلاف بين الأجناس والأنواع في الطّبيعة، والأجناس والنّصوص في حقل الأدب. فالسّلالة الأدبيّة ليست من طبيعة السّلالة البيولوجيّة «وقوانين الوراثة» في هذه وتلك لا تحقّق الشّروطَ ذاتَها والتّكاثرَ نفسَه. يقول «شافر»: "إنّ منطقَ الأعمال اللّفظيّة التي هي الآثار الأدبيّة ليس منطقَ الأنواع الطّبيعيّة: [...] فالكائنات الطّبيعيّة تتكاثر بيولوجيًّا. وتتزايد مجتمعةً. ووحدة النّوع تكون متحقّقةً بفضل المخزون الجينيّ الذي ينقل عند التّوالد. وخلافاً لذلك –وإلى أن يثبت العكس– لا تتكاثر النّصوص ولا يتولّد بعضها من بعض مباشرةً"[1]. والمؤلّف يستند إلى «أرسطو» ليميّز بين تكوُّن الطّبقة البيولوجيّة بتواصل عمليّة التّضمّن والانتماء المحكومةِ بسببيّة داخليّة، وتكَوّن الطّبقة النّصّيّة بعمليّة انقطاع راجع إلى سببيّة خارجيّة. والنّصّ، بحسب ما رأى «شافر»، لا يوجد إلاّ بفضل تدخّل سببيّة غير نصّيّة: فهو يوجد لأنّه منتوجٌ صنعَه كائنٌ بشريّ.

وتكمنُ طرافةُ الأفكار التي قدّمها المؤلّف في مناقشة المنظّرين للأجناس وتسمياتها وفي إظهار ما تبدو عليه من نزوع إلى التّنميط والتّقرير، ومن سعي إلى إقامة الحدود بين الأجناس النّظريّة والأجناس التّاريخيّة على نحو ما فعل «طودوروف» في كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبيّ» وعلى نحو التّقسيم الثّلاثيّ الذي قدّمه «هيغل»، أو ما اقترحه «جينيت» من تسمية النّصّيّة الجامعة.

لقد تميّزت الأفكارُ التي تناول بها «شافر» علاقاتِ النّصوص بالأجناس، وعلاقات النّصوص بالنّصوص أيضاً، بقدْر كبير من العمق والوجاهة. ولم تكن دراسته للمسألة تخلو من روح جدليّة ومن استنادٍ إلى الأمثلة التي توضّح طبيعة العلاقات بين النّصوص والأجناس. وأبرزُ ما يستصفيه النّاظر في تلك الأفكار والمواقف قول «شافر»: "إنّنا حين نبحث في العلاقات بين النّصوص والأجناس، غالباً ما نُعامل النّصوص معاملةَ الأشياء الفيزيائيّة ذات الهويّة الصّلبة، ونستخلص من ذلك أنّ علاقة النّصّ بالجنس يجب أن تكون هي نفسُها في كلّ الأجناس، أو –بأكثر دقّة– أنّ جميع

---

1 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 71.

التّحديدات الأجناسيّة راجعة إلى ظاهرات نصّيّة من نفس المستوى ومن نفس النّظام. ولكنّنا عندما ننطلق من أسماء الأجناس، نفاجَأُ –خلافاً لذلك– بأنّها لا تحيل كلّها –بكلّ تأكيد– على نظام الظّاهرات ذاته"[1].

والدّليل على العلاقات المتحوّلة بين الأجناس والنّصوص ما قام به «سرفانتس» في رواية «دون كيشوت» لمّا تعامل مع روايات الفروسيّة وطال التّحويل بعض السّمات في مستويات مختلفة.

ثمّة نوع ثان من العلاقات التي تنشأ بين النّصوص والأجناس يُعتبر من قبيل النّمذجة. ومحصّل الأمر في هذه العلاقة أنّ النّصّ يعمد إلى امتلاك الخصيصة أو الخصيصات التي تُعَيِّن الجنسَ والتي تُحِيل عليه تسميتُه، والمثال على ذلك بعض الأجناس الشّفويّة أو المكتوبة من قبيل الدّراما والقصّة والوصيّة. إنّ نمذجة القصّة تتحقّق حين يقوم أحدٌ بنقل أحداث واقعيّة أو متخيّلة، بينما تتحقّق نمذجة الدّراما لمّا يتقمّص أحدٌ شخصيّة ويُحاكِي أقوالاً وأفعالاً[2]. وإذا قبلنا جدلاً أنّ الرّواية جنس اعتبرنا نمذجتَها قائمةً بإنشاء عدد من النّصوص التي تتوفّر فيها الخصائص التي تتضمّنها تسمية هذا الجنس. لكنّ نمذجة النّصوص للأجناس الأدبيّة لا يجب أن تُعَدّ عمليّةَ إعادة لقالب ثابت الأشكال والمقاسات. فإذا اعتبرنا روايات نجيب محفوظ نمذجة للرّواية الغربيّة عموماً وللرّواية البلزاكيّة تخصيصاً، كان المقصودُ بالأمر استحضار الأسس الكبرى التي يقوم عليها البناء الرّوائيّ، والاستهداء بما استقرّ من خصائص الجنس. وإذا اعتبرنا القصيدةَ العربيّة القديمة في العصر الإسلاميّ الأوّل نمذجة لما استقرّ عليه مثالُ الشّعر في العصر الجاهليّ، فهمنا المسألةَ بما هي استصفاء لعدد من الصّياغات والتّشكّلات التي تعاقبت على تاريخ القصيدة، واستوت مثالاً يُحتذى به. والحقيقة أنّ القول بنمذجة النّصّ للجنس يظلّ رأياً سليماً متى أردفنا النّمذجةَ بالتّراكم النّصّيّ واشترطناه ضرورةً. فالنّصّ الوحيد أو النّصوص القليلة لا يكون بوسعها نَمْذجة جنس من أجناس الأدب. ولعلّ هذا ما قصده «شافر» حين ضبط مفهومه للنّمذجة الأجناسيّة بقوله: "بوسعنا القول إذن إنّ علاقة أجناسيّة تكون منمذِجة بمجرّد أن يحيل تعريفُ الطّبقة الأجناسيّة على خصائص يتقاسمها

1 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 79.
2 *Ibid.*, p. 159.

كلّ أفرادها، أي بمجرّد أن تكون الخصائص المتضمّنة في تسمية الجنس متواترةً"[1].

لكنّ علاقة النّصوص بالأجناس قد تتمثّل في صلات أخرى وذلك من قبيل أن يكون النّصّ الواحدُ متعلّقاً بأكثر من جنس. والمثال الذي استدلّ به «شافر» على هذه الحالة «مُزَيِّفو النّقود» لـ «أندريه جيد» وهي رواية عُنِيَ فيها المؤلّف بمسألة التّقنية الرّوائيّة فجاءت أثراً مركّباً يشمَل أحداثاً متنوّعة وتربية أخلاقيّةً ويوميّاتٍ حميمة وتفكيراً في الكتاب المُزْمِع تأليفه.

وأظهر ما يبدو عليه التّنوّعُ الأجناسيّ في أدبنا العربيّ القديم هو المقامة الهمذانيّة. لقد كان عبد الفتّاح كيليطو من السّبّاقين إلى توصيف المقامة بأنّها «حوار الأنواع» وإلى تأكيد حركة السّفر في عالَمها القَصصيّ. يقول المؤلّف: "إنّ «البطل» أبا الفتح الإسكندريّ و«الرّاوي» عيسى بن هشام يجولان في كلّ اتّجاه عبر مملكة الإسلام [...] هذه الخاصّيّة تقرّب المقامات من مؤلّفات الجغرافيّين العرب في القرن الرّابع للهجرة: الإصطخري، والمقدسيّ وابن حوقل الذين قصَروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام"[2].

وحين تحدّث كيليطو في الفصل الرّابع من كتابه هذا عن «الشّاعر والمكدّي» وعن الرّحلة المجازيّة التي يقوم بها كلّ منهما بحثاً عن الرّزق وطمعاً في العطايا والهبات، وفسّر مجمل التّحوّلات الثّقافيّة التي جعلت منزلتَهما الاجتماعيّة واحدة تقريباً، واصل في بداية الفصل الخامس تناولَه لطبيعة هذا النّصّ المركّب الذي كان أشبه ببستان فنون وأنواع أدبيّة. فالمقامات هي «النّوع الجامع» الذي يستوعب كلّ تشكيلة الأنواع المعروفة. "فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعاً عديدة، لا الأغراض الشّعريّة التّقليديّة فحسب، بل أيضاً اللّغز والمأدبة والمناظرة والموازنة، إلخ. المقامة إطار للشّعر وللنّثر في الآن ذاته [...] والهمذاني الذي خلّف ديوانَ شعر وديوان رسائل كان ابنَ عصره بامتياز. إنّ مقاماته تشكّل مجموعاً هجيناً، تتعاقب فيه الأبيات وفِقَرُ النّثر"[3].

---

1 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 157.

2 عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، السّرد والأنساق الثّقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1993، ص: 11.

3 المقامات، السّرد والأنساق الثّقافيّة، ص ص: 73-74.

وليس حديثُ كيليطو عن احتواء المقامة ألوانَ الأدب عند العرب قديماً من الأفكار التي انفرد بها المؤلّف. فالباحثون في هذا النّمط من الكتابة السّرديّة التي تبدو لصيقةً بأدب المشافهة أكّدوا علاقةَ هذا النّصّ المتفرّد بسائر ما عُدَّ أجناساً من قبيل الخبر والحديث والنّادرة والقصص الهزليّ وأدب الكدية.

لقد خصّص حمّادي صمّود في كتابه «الوجه والقفا» حيّزاً واضحاً لدراسة هذا النّصّ الذي غدا جنساً قائماً بذاته وذكر أنّ المقامة تزاوج بين الشّعر والنّثر و"تفتح النّصّ على مختلف الأغراض التي نمّتها التّقاليد الأدبيّة العربيّة حتّى لكأنّ المقامة ذاكرة تلك التّقاليد وجماعُها"[1].

وحين نظرت بسمة عروس في التّفاعل الأجناسيّ بين الأنواع والأشكال الأدبيّة القديمة، وميّزت بين التّعدّد الأجناسيّ والتّضمين بحثاً في الهويّة الأجناسيّة للمقامة، ودقّقت في أمر التّفاعل بين المقامة المغزليّة واللّغز، توصّلت إلى أنّ هذا التّفاعل دليل على الحركة الدّاخليّة للأدب وخاصّة بين الأشكال الوجيزة. ولهذا "فإنّ نصّ المقامة المغزليّة يشهد بصورة واضحة بأنّ اختيار التّعامل بين الأجناس لم يكن من جانب المقامة وحدَها باعتبارها جنساً ابتلاعيًّا يستحوذ على غيره من الأجناس أو من جانب اللّغز وحده باعتباره شكلاً يتوق إلى الحصول على وظيفة [...] تقدّم المقامة من خلال «المقامة المغزليّة» أسسَ قراءة تفاعليّة وتعرض هذا النّصّ على أنّه مثال حيّ ونموذج واضح على انخراط بعض الأجناس في نظام التّفاعل"[2].

وليست علاقةُ المقامة بما تأسّس في الأدب العربيّ من أجناس الأدب وأنماط الكتابة تقتصر على مجمل ألوان التّفاعل التي أبانت عنها الباحثة. إنّها تنطلق من ثنائيّة الجدّ والهزل ومن تحليل «هوزنغا» (HUZINGA) لعلاقة الشّعر باللّعب، فترى أنّ الحركيّة الأجناسيّة للمقامة الهمذانيّة والحريريّة قائمة بما سمّته «تفاعلاً لعبيًّا»[3]. والممارسة اللّعبيّة في هذا «النّوع الجامع» ناتجةٌ عن اصطناع كون قصصيّ وعن تجريد السّند في المقامة من مراجعه الواقعيّة والإيهام بمشاكلة الواقع. إنّ بعض الأمثلة التي

---

1 حمّادي صمّود، الوجه والقفا في تلازم التّراث والحداثة، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1988، ص: 52.
2 بسمة عروس، في التّفاعل الأجناسيّ: دراسة في سيرورة الأنواع والأشكال الأدبيّة من القرن الثّالث إلى السّادس هجريًّا، أطروحة الدّكتورا، إشراف حمّادي صمّود، كلّيّة الآداب بمنّوبة (تونس)، السّنة الجامعيّة: 2003–2004، نسخة مرقونة، ص: 334.
3 المرجع نفسه، ص: 420.

استدلّت بها الباحثةُ على هذه العلاقة الأجناسيّة النّاشئة بين نصّ المقامات و«أجناس الأدب» التي سبقتها وعاصرتها هي التي خوّلت لها هذا الاستنتاج: "فكأنّ المقامة صَيَّرت باقي الأجناس أعواناً وفواعل ضمن لعبة مُعَقّدة مُطَوَّلة وحوّلتها إلى أطراف إذا ما تكاثرت وتنوّعت تنوّعَ مسار هذه اللّعبة وأضحت أكثرَ تشويقاً وطرافةً. لعلّ التّفاعل منطق لعبيّ ولعلّ المقامة من خلال تلاعبها بسائر الأجناس تبحث عن كُنه لحقيقة الكتابة ووظيفتها ومغزاها، وتبحث في الآن فنسه عن كُنْه لحقيقتها هي"[1].

تُبْرزُ جملةُ المواقف التي حلّلنا عبرها أنواعَ العلاقات بين النّصوص والأجناس عامّة، وبين المقامة وألوان الأدب العربيّ القديم تحديداً، تعقّدَ المباحث الأجناسيّة وخصوبةَ المجالات التي يتحرّك الباحثون داخلها. وإذا كانت هذه المواقف دالّةً على تجديد النّظر في النّصوص القديمة في ضوء الأسئلة الجديدة التي تطرحها العلوم الإنسانيّة على حدّ ما عبّر به عبد الفتّاح كيليطو في خاتمة كتابه[2] فإنّ الباحث في القضيّة الأجناسيّة اليومَ يواجهه سؤالان كبيران تبدو الإجابة عنهما متعسّرة: أوّلهما خاصّ بالسّبب أو بالأسباب التي حالت دون حياة المقامة وانتشار جنسها والحالُ أنّها استوعبت عديدَ الأجناس، وتلاعبت بها وتغذّت من أنساغها واستقدمت إلى معمارها المتحرّك خطاطات الأجناس التي لابستها. وأمّا السّؤال الثّاني فهو موصول بظهور المقامة في الأدب العربيّ الحديث وبغيابها السّريع عن منظومة أجناسِه وأنواعِه.

ليست الإجابةُ عن السّؤالين محورَ بحثنا في العلاقات بين النّصوص والأجناس غير أنّ تقديمَ بدايات تفسير للمسألة يساهم في مزيد الوعي بالقضيّة الأجناسيّة وفي إنارة المسالك المعتّمة فيها.

إنّ تاريخ المقامة في الأدب العربيّ القديم الذي ينطلق من المقامة الهمذانيّة ويعتبرُها أنموذجَ الجنس الذي تنامى مستفيداً من أحاديث ابن دريد ومن أحاديث الطّفيليّين والمكدّين ومن أقاصيص البخلاء أيضاً، والذي امتدّ ليشمل مقامات الحريري والزّمخشري وابن الجوزي والسّرقسطي والحضرمي[3] قد تلوّن بعدد من

---

1 بسمة عروس، في التّفاعل الأجناسيّ، ص ص: 431–432.

2 المقامات، السّرد والأنساق الثّقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، ص: 220.

3 عبد المالك مُرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، الدّار التّونسيّة للنّشر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، .../...

الأصباغ المقاميّة، فلم تكن النّصوص اللاّحقة بمقامات الهمذاني محافظة على المنـوال الإنشائيّ الذي عُدَّ قالباً لهذا الجنس وإنّما طاله التّعديل والتّبديل من جهـة الحامـل والمحمول. فإذا كانت مقامات الحريـري –علـى سـبيل المثـال– تنحـو نحـواً مغـايراً للمقامة الهمذانيّة فإنّ مقامات أبي بكر الحضرمي في القرن الثّاني عشر للهجرة أقرب إلى ما جوّد الهمذاني إنشاءه[1].

ولم يكن التّعديل النّصّيّ للمنوال الأجناسيّ الخاصّ بالمقامـة مقتـصراً علـى مـا ذكرناه من مقامات تراثيّة ألّفها كتّاب لحقوا بالهمذاني أو باعد الزّمان بينهم وبينـه، وإنّما تبدّلت صلات الجنس بالنّـصوص الـدّائرة في فلكـه والجاريـة مجـراه في الأدب العربيّ الحديث. فـ«ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم قد خلت مـن الـسّجع وهـو المكـوِّن الإنشائيّ البارز في المقامات أو العنصر المهيمن بعبارة الـشّكلانيّين الـرّوس، ومقامـاتُ اليازجي تفتقر إلى العقدة وإلى ترتيب الأحداث ترتيباً تتولّد منه المفاجأة، وتعاني مـن إطالة الشّرح[2].

وخلافاً لذلك تترسّم مقامات بيرم التّونسيّ خُطَى الهمذاني بوضع عنوان لكـلّ مقامة واصطناع رَاوٍ يتسَمّى باسم خاصّ في كلّ مقامة قد يكون مثيراً للـضّحك، نـزوع ظاهر إلى الهزل والدّعابة الخفيفة حيناً والمرّة أحياناً[3].

.../...

الجزائر، الطّبعة الثّانية. والكتاب في أصله بحث جامعيّ فيه عـرض ضـافٍ لهـذا الفنّ مـن حيـث النّشأة والأهداف والخصائص الفنّيّة.

1 لا تبدو مقامات الزّمخشري وافيـة بطبيعـة المقامـة التّأسيـسيّة (الهمذانيّـة) فهـي تفتقر إلى معلنـات الجنس (السّند والرّاوي) وتنحو منحى الوعظ الذّاتيّ وتخرج على موضوع الكديـة والاحتيـال. وتبـدو «المقامة الياقوتيّة» للسّيوطي نازعة منزعاً آخر لأنّها تعقد مفاخرة بين الأحجار الكريمة.
انظر:
– مقامات الزّمخشري، تحقيق يوسف بقـاعي، دار الكتـاب اللّبنـاني، بـيروت، الطّبعـة الأولى، 1981.
– مقامات السّيوطي، عبد الملك مُرتـاض (دراسـة)، منـشورات اتّحـاد الكتّـاب العـرب، دمـشق، 1996.
– المقامات النّظريّة لأبي بكر بن محسن باعبود الحضرمي، تحقيق: عبد الله محمّـد الحبـشي، المجمع الثّقافيّ، أبو ظبي، 1999.

2 عبد الملك مُرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص: 364.

3 مقامات بيرم، مكتبة مدبولي (القاهرة)، الطّبعة الثّانيـة، 1985. ومن أسمـاء الـرّواة الباعثـة علـى الضّحك نذكر: «حَزَنْبل بن حَبَشْتَقَان»، ص: 78، «زُعْـرُب بـن سـدغان»، ص: 98، «دهبـان بـن غلبان»، ص: 142، «قلعان بن يلعان»، ص: 164، «اليائس ابن غلبان»، ص: 212.

وأمّا «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي فهو نصّ يترسّم خطى المقامة في بداية التّأليف ويعلن عن هويّة أجناسيّة تراثيّة يروم إحياءها. لكنّه يبقى متوزّعاً بين الوفاء للشّكل القصصيّ الأصيل الذي يسعَى إلى بعثه بعد طول أفول وتراجع عن المشاركة في أجناسيّة الأدب العربيّ، والتّوق إلى تأليف «دخيل» أتيحت للمويلحي ولغيره من الذين اتّصلوا بالآداب الغربيّة إمكانيّةُ النّسج على ما حوته منظومة الأدب عند الغربيّين من أنواع وأنماط في السّرد والقصّ.

لقد سبق محمّد رشيد ثابت إلى دراسة «المظهر الأدبيّ للحديث» في القسم الأوّل من كتابه الخاصّ بتأليف المويلحي، وعرض مواقفَ الدّارسين الذين راموا تصنيفه أجناسيًّا وانقسموا فريقين يعتبر أحدهُما «الحديث» "رغم بعض مظاهر التّجديد فيه أحدَ الآثار المقلّدة لمقامات القرن الرّابع الهجريّ"[1]، بينما يقرّ الثّاني "أنّ الحديث رغم اندراجه ضمن فنّ المقامة العربيّة يمثّل شكلاً أدبيًّا مطوّراً لهذا الفنّ"[2]. والحاصل من محاولة تجنيس هذا النّصّ المنشدّ إلى الماضي والمنفتح على الحاضر والآتي أنّ الحديث "لا يُعَبِّر عن شكل أدبيّ جديد، بل ليس إلاّ امتداداً للمقامة التّقليديّة أو تطويراً لها"[3].

غير أنّ بعض الدّارسين لهذا النّصّ المتنازَع على جنسه قرّبوه من الشّكل الرّوائيّ على أساس ما بين فصوله من تسلسل قصصيّ وبسبب تخفّفِ النّصّ من غريب اللّفظ ومن الإيغال في السّجع وخاصّة في الفصول الأخيرة. وسواء كان الدّارسُ لشكل «الحديث» باحثاً في حركة الأدب العربيّ الحديث من أمثال «هنري بيريس» (Henri Peres) أم منتصِراً لسبق وريادة مصريّة في مجال الرّواية من أمثال علي أدهم ومحمود تيمور، فالثّابت أنّ هذا النّصّ كان أمارة على حركيّة أجناسيّة تؤكّد متانةَ العلاقة بين النّصوص والأجناس. وجدارةَ المباحث الأجناسيّة بالنّظر والتّمحيص.

إنّ تشكّل المقامة في نصوص الهمذاني قديماً، وعودتَها إلى تشكّل آخر يحاكي الأصل حيناً ويدانيه أحياناً، يثير مشكلَ التّواصل بين النّصوص الأصول التي استوى

---

1 محمّد رشيد ثابت، البنية القصصيّة ومدلولها الاجتماعيّ في حديث عيسى بن هشام، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، الطّبعة الثّانية، 1982، ص: 16.

2 المرجع السّابق، ص: 16.

3 نفسه، ص: 17.

بها الجنس الأدبيّ مَعْلَماً من معالم الكتابة، والنّصوص المتفرّعة عليها والنّاظرة إليها من قريب أو من بعيد. فإذا سلّمنا مع عبد الفتّاح كيليطو بأنّ المقامة عربيّة النّشأة ليست لها معادلات في ثقافات أخرى، وبأنّها زهرة بريّة لا يُدْرَى كيف تفتّحت[1]، وبأنّها ولدت مكتملة ومثّلت جنساً مخصوصاً من أجناس الكتابة العربيّة قديماً، اعتبرنا «حديث عيسى بن هشام» لمحمّد المويلحي نصًّا يستعيد جنساً بضرب من التّعديل، واعتبرنا المشاهدَ الوصفيّة فيه –وهي تستدعي إلى حدّ كبير ما تضمّنته كتب الجغرافيّين والمصنّفات في أدب الرّحلات– الحلقةَ الواصلةَ بين «الحديث» ينْشدُّ إلى المقامة بمعلنات تأليف معروفة وبضرب من الحركات المتعاودة في الزّمان والمكان واللّغة، ويتقدّم باتّجاه كتابة أخرى عاين المويلحي أمثلةً منها في آداب غير العرب. بهذا الالتفات إلى الماضي ومدٍّ البصر إلى الآتي يكون شكل «الحديث» ومعلنات التّأليف فيه تأكيداً لما سمّاه «جان ماري شافر» نموذجاً أجناسيًّا يقع استحضاره عند الكتابة وإنشاء النّصوص، وتكون مشاهدُ الوصف والتّحقيق في «حديث» المويلحي مظهراً من مظاهر «التّفاعل الأجناسيّ» جَذْباً ونَبْذاً، ودليلاً على الحركيّة الأجناسيّة التي أتيحت للمؤلّف بحكم تحرّكه في ثقافة الآخر المغاير.

وإذا تجاوزنا المسألة الأجناسيّة الخاصّة بالمقامات قديماً وحديثاً، ونظرنا في أشكال سرديّة وأنماط قصصيّة أخرى لاستجلاء صور العلاقات بين النّصوص والأجناس أوردنا مثالاً آخر نوضّح به ضروب التّفاعل بين النّموذج الحاضن للكتابة السّرديّة وتحقّقاته المكنة في النّصوص. والنّمط القصصيّ المقصود في هذا الاستدلال على التّفاعل بين الجنس والنّصّ هو كتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء» لأحمد بن محمّد بن عربشاه المتوفّى سنة 854 للهجرة[2].

---

1 عبد الفتّاح كيليطو، **المقامات، السّرد والأنساق الثّقافيّة**، ص: 6. وليس التّسليم بأنّ المقامة زهرة بريّة مجهولة الأصل والشّتلات أمراً يسيراً. إنّ الدّراسات اللاّحقة قد أبانت الجذور التي منها اغتذت المقامة واستمدّت أنساغ الحياة. انظر دراسات محمود طرشونة وحمّادي صمّود وعبد العزيز شبيل وبسمة عروس. وقد ذكر كيليطو نفسه بعض هذه الجذور التي أنبتت المقامة وذلك في الفصل الخامس حين تحدّث عن «النّوع الجامع»، ص: 73.

2 **كتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء**، تأليف الشّيخ أحمد بن محمّد بن عرب شاه الحنفي، دار صادر، بيروت، والكتاب مطبوع في الموصل في دير الآباء الدّومنكيّين سنة 1869. وهو متكوّن من عشرة أبواب تدلّ على انتمائه لقصص الحيوان. ومن ذلك عنوان الباب الخامس: «في نوادر ملك السّباع ونديمه أمير الثّعالب وكبير الضّباع»، والباب السّادس: «في نوادر التّيس المشرقيّ والكلب الإفريقيّ».

لقد أدرج فرج بن رمضان هذا التّأليف في إطار تجديد الحكاية المثليّة التي وضع ابن المقفع أنموذجها الأجناسيّ لمّا أجرَى الحديثَ على ألسنة الحيوان وتستّر بالقصّ على مقاصده إلى نقد السّلطان. يقول الباحث: "جاءت محاولة ابن عربشاه مشروعاً لتجديد الحكاية المثليّة بتدارك ما اعتراها من مظاهر الاستنفاد والإشباع عبر تخصيبها بأهمّ مقوّمات المقامة في صيغة تبدو مبدئيًّا محمَّلة بممكنات توليديّة لا يستهان بها"[1]. ولئن أقنع بن رمضان حين قدّم الأسباب والعوامل التي تضافرت على تحجيم هذه التّجربة وتعطيل ذلك المشروع، وأبرزُها الهامشيّةُ المتأصّلةُ للقصص في نظام الأدب العربيّ، فإنّ ذكره لسعي هذا التّأليف إلى تجديد الحكاية المثليّة وتخصيبها بأهمّ مقوّمات المقامة يبدو لنا بحاجة إلى تدقيق النّظر في صلة هذا النّصّ «القصصيّ» بالنّمطين المذكورين.

لا منازعةَ في أنّ «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء» موصول بالقصّة المثليّة من جهة التّوسّل بسلوك الحيوان لنصح السّلطان، وفي أنّه تأليفٌ قَصَدَ كاتبُه إلى تطويع القصّة لتكون شكلاً وإطاراً لتهذيب أخلاق الملوك. لكنّ معلنات النّمط القصصيّ في القصّة المثليّة وعناصرَ التّشكّل التي تكسبه هويّته السّرديّة ليستا متحقّقتين فيه على نحو ظاهر خاصّة حين يغدو الخطابُ كلاماً مباشراً يتوجّه به –على سبيل المثال– الحكيم حسيب إلى ملك العرب الذي كان لوضع هذا الكتاب السّبب، ويحثّه على التّحلّي بخصال محمودة يتقدّم فيها العقل: "ثمّ عش واسلم وتيقّن واعلم يا ملك الزّمان أنّ أفضل شيء حلّ في وجود الإنسان، وأحسنَ جوهرة تزيّن بها عقدُ تركيبه العقلُ الدّاعي إلى كيفيّة تهذيبه في أساليبه، وأفضلَ درّة ترصّع بها تاجُ العقل في تزيينه وترتيبه الخلقُ الحسنُ الذي يكسب الشّرفَ لمن يتّصف به وهو للملك خيرُ مزيّةٍ بها يقوم بأمر الرّعيّة"[2].

والمتتبِّع لأبواب هذا التّأليف وخاصّة ما تعلّق منها بنوادر الحيوان من قبيل الباب الخامس وعنوانه «في نوادر ملك السّباع ونديمه أمير الثّعالب وكبير الضّباع» يستوقفه الشّبهُ الظّاهر بين عالَم القصّة المثليّة في كتاب «كليلة ودمنة» والعالَم القصصيّ في «كتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء». إنّ علاقةَ الثّعلب «أبي نوفل» والضّبع «أخي نهشل» بالملك وما سعى إليه من نَميمة للإيقاع بالثّعلب لدليلٌ قويّ

1 الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، ص: 148.
2 فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء، ص: 2.

علـى انتمـاء هـذا البـاب وغـيره إلى نمـط سـرديّ أقـام ابـن المقفّـع معالمَـه الإنـشائيّةَ بالتّرجمة. لكنّ ظهورَ النّصح المباشر والنّزوعَ المتكـرّرَ إلى التّعليم الأخلاقـيّ والتّوجيـه السّلوكيّ لا ييسّر إدراجَ التّأليف في خانة القصّة المثليّـة، ولا تأصيلَه في سـياق أدب الأمثال خاصّة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعةَ عدد من الفصول التي تبدو فيها هيمنةُ الأخبار أَجْلَى. وإذا قبلنا جدلاً اندراجَ هذا الكتاب في إطار القصّة المثليّـة وأنّـه نـصّ يكرّس الجنسَ اعتبرناه نصًّا معدِّلاً لجنسه ملوِّناً إيّاه بأصباغ أخـرى غـير الـتي تلـوّن بها الجنس لمّا استوَى.

وأمّا ما ذكره فرج بن رمضان بخصوص الحكاية المثليّة والمقامة تمثـيلاً لـصيغة التّفاعل الأجناسيّ فأمرٌ فيه خلافٌ أيضاً بسبب ضوابط التّجنـيس للنّـصوص العربيّـة القديمة. فإذا قبلنا فكرة التّفاعل الأجناسيّ بين القصّة المثليّة «النّموذجيّـة» في «كليلـة ودمنة» و«مثال» لها في «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء»، وكان حكمُ التّفاعـل ومآلُـه تعديلاً واستيحاءً لا يجلو الأصلَ تجليةً، بـدا لنـا إقـرارُ التّفاعـل بـين نـصوص هـذا التّأليف ونـصوص المقامـة ضـعيفاً أو غائبـاً، وذكـرُ مـشروع تجديـد الحكايـة المثليّـة بتخصيبها بأهمّ مقوّمات المقامـة رأيـاً يحـوج إلى الاسـتدلال، خاصّـة إذا اسـتندنا إلى الهويّة الأجناسيّة للمقامة بما هي نصّ تَنَدُّرٍ وتلعّب بالعالَم واللّغة وبالمستقِرّ مـن القـيم والسّلوك في نظام المجتمع.

والمتحصَّلُ من هذه المناقشة لمظاهر التّفاعل الأجناسـيّ بـين أنمـاط القَـصص في السّرديّة العربيّة القديمة أنّ حركة الأشـكال والبنيـات النّـصّيّة فيهـا تـدعو إلى مزيـد التّمحيص والتّحرّي، وأنّ ما عُـدَّ في منظومـة الأدب أجناسـاً مُحْـوِجٌ إلى التّثبّـت. إنّ التّسليم بالنّادرة والخطبة والمقامة والحكاية العقديّة العجيبـة والقصّة المثليّـة أجناسـاً أدبيّة يُعْوِزه الضّابط التّصنيفيّ. أليست هذه أنماطاً يجمعها ما اصطلِح عليـه في عديـد الدّراسات بـ«النّثر الفنّيّ» وتلتقي في توسّل السّرد وصيغه. وقد يكون ما ختم به صلاح الدّين الشّريف ندوةَ «مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم» مُعبِّراً عن طبائع النّصوص والأجناس وعن تعقّد الصّلات بينها تعقّداً يقتضي «حصر التّساؤلات ووضـع القضايا». والمثال على ضرورة استئناف السّؤال قوله: "وقد أخذ المنظّمون مواقف مـن النّظر إلى هذا الشكل. وأقدّم مثالاً وحيداً، أختاره لأنّه قريب مـن اللّغـة، وهـو مثـال المقامة، وقد عرض في حصّة خُصِّصت كـذلك للنّكتـة والنّـادرة. فكـأنّ الـذي وضـعها هكذا يتوهّم وجود جنس جامع بينهما. فهذا هو المنطلق، وفي التّحليل نجـد أنّ هـذه المقامة تريد أن تهرب إلى الحصّة السّابقة، أي إلى التّسريد، أي أنّهـا تريـد أن تجـد

نفسَها مع حصّة الحكاية [و] مع الخطبة. فالتّحليل إذن يؤدّي إلى غير ما نبدأ به»[1].

لم نورد هذا الموقف في مشكل الجنس الأدبيّ بين التّنظير والتّحليل تشكّكاً في قيمة ما تضمّنته بحوث النّدوة من نتائج أو انتقاصاً من جهود الباحث فرج بن رمضان ومن تفكيره في أصول نظريّة الأجناس الخاصّة بالقَصَص العربيّ القديم. ليس إيرادُ هذا الشّاهد سوى إقرار بتعسّر البتّ في مباحث نظريّة أجناسيّة تتردّد النّصوص في تقديم الأدلّة على وجاهتها وتمانع في الانضواء داخل مقرّراتها. صحيح أنّ "حدّ الجنس سبيل إلى خصائصه والنّظر في أصوله وقواعده وهذا أساسُ النّظر في أجزاء أمثلته الواقعة بين أيدي النّاقدين" لكنّ الحكمَ بأنّ "ما من محلّلٍ للنّصّ إلاّ وهو على وهم من فهم جنس النّصّ"[2] حكمٌ يؤول إلى «تيئيس» الدّارسين من مجابهة القضيّة الأجناسيّة ومن تقليبها على وجهيها تحليلاً وتنظيراً.

إنّ البحث في أصول الأجناس وفي تشكّلات النّصوص الأدبيّة مشروع أساسُه تبيّن الجدل بين ما يستقرّ في منظومة الأدب وما يبقى متحرّكاً يروم مخالفة السّائد في الكتابة وما تبلورت معالمه في التّأليف. وليس أدلّ على هذا الجدل في «حركيّة الإبداع» من نصوص صُنِّفَت رواياتٍ وارتضى الباحثون فيها هذه التّسميةَ الأجناسيّةَ وعاملوها وَفق هذه التّسمية، لكنّها لم «تنضبط» لأوامر الجنس و«لمقرّرات» النّمط السّرديّ الذي خُصّت به. إنّ «الزّيني بركات» لجمال الغيطاني –على سبيل التّمثيل لا الحصر– روايةٌ خالصةُ الانتماء إلى هذا اللّون من الكتابة السّرديّة. غير أنّ نصّها تشعّب وتعقّد بصنوف الأشكال التي تبدو صلتها بالأثر الرّوائيّ ضعيفةً بل مخالفةً وذلك من قبيل النّداء والرّسالة والأمر السّلطانيّ[3]. وأمّا «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم فهي رواية تندرج في المدوّنة السّرديّة العربيّة الحديثة وتسلك سبيلاً مغايراً إلى التّأليف الرّوائيّ فيه مزاوجة بين مألوف السّرد في هذا النّمط من الكتابة النّثريّة، وغير المألوف منه إذ يتضمّن نصّها ضروباً من التّحقيق الصّحفيّ ومن التّقارير

---

1 مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم، ص: 344.

2 نفسه، الصّفحة ذاتها.

3 انظر مقالنا: «من خصائص الخطاب القصصيّ في "الزّيني بركات" لجمال الغيطاني»، مجلّة بحوث جامعيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، العددان: 3–4، جانفي، 2003.

الهندسيّة الخاصّة بإنشاء السّدّ العالي في منطقة أسوان، ومن التّحقيقات اليوميّة التي تقدّم حياةَ بعض الشّخصيّات.

ونروم في آخر هذا الحيّز الذي خصّصناه لأنواع العلاقات بين النّصوص والأجناس النّظر في تجنيس قصيدة النّثر التي أثارت جملة من مواقف التّأييد والرّفض، وكانت –ولا تزال– محورَ صراعات خاصّة بجنسها الأدبيّ، وبمدى تمثيلها للشّعر. وما بحثُنا في هذه الكتابة المتنازَع فيها سوى وعيٍ بالمآزق النّظريّة التي تواجه النّاظر في قصيدة النّثر من جهة التّجنيس، وإدراكٍ لتعقد الصّلات بين هذا الجنس من الشّعر وجملة النّصوص التي انتسبت إليها حقّاً أو ادّعت اندراجَها في إطارها بغير حقّ.

ولمّا كانت التّنظيرات الغربيّة الجامعةُ إلى التّفكير في طبيعة هذا الشّعر وفي جنسه ألواناً من الإجراء تُخْتَبَرُ بها عيّناتُه وأمثلتُه السّابقة واللاّحقة، سابقةً إلى التّأسيس النّظريّ له، تعيّن الانطلاقُ من هذه التّنظيرات، واستصفاءُ جملة الأفكار والمواقف التي حدّدت هذا الجنسَ الشّعريّ، وضبطت ألوانَ الصّياغات التي تشكّلت بها نصوصُه علاماتٍ تبرزُه.

وأكثرُ الأسئلة إلحاحاً على النّاظر في هذه المسألة مدارُها تسمية قصيدة النّثر، وهويّتها الشّعريّة، والعددُ الأقلّ من الطّرائق التي تتشكّل بها النّصوصُ التي تستَوْفِي التّسميةَ الأجناسيّة حقّها من الإبداع وحدّها من التّصنيف الواضح.

ولمّا كانت الدّراسات الغربيّة أسبقَ إلى تناول قصيدة النّثر بالنّظر النّقديّ وأقربَ إلى تمحيص هويّتها الإبداعيّة تعيّنَ الانطلاقُ من هذه الدّراسات والتّعويلُ عليها في الإبانة عن جنسها وفي تحديد معالمها التي تميّزها عمّا سواها من أشكال الكتابة.

إنّ العودة إلى أطروحة «سوزان برنار» «قصيدة النّثر منذ بودلير حتّى وقتنا الحاضر» كفيلةٌ بتقديم أهمّ الأفكار النّقديّة الضّروريّة للتّعرّف على هذه القصيدة ولتبيّن هويّتها الأجناسيّة. لكنّ المؤلّفة تذكر في أكثر من موضع أنّ تحديدَ قصيدة النّثر وضبطَ جنسها ليسا من ميسور الأمور. وهي تبادر منذ بداية مقدّمة الكتاب إلى الإقرار بصعوبة الخوض في هذه المسألة فتقول: "إنّ ما يعسّر قضيّة قصيدة النّثر (ويجعلها

ممتعة أيضاً) هو أنّه لا شكل شعريًّا من بين الأشكال التي سعت منذ قرن إلى إخضاع اللّغة لإلزامات جديدة قد هدّد بأكثر حدّة مفهوم الشّعر ذاته"[1].

وتتأتّى صعوبة التّحديد لهذه الكتابة من مداخلة النّثر للشّعر فيها ومن التباس الحدود بينهما التباساً يَعْسُر معه تمييز الأوّل من الثّاني. والدّليل على هذا «مختارات من قصيدة النّثر» التي أعدّها «موريس شابلان» وأصدرها سنة 1946 تضمّ نصوصاً يعسر على النّاظر فيها إيجاد مقياس يحدّد به الموضع الذي تنفصل فيه صفحة من صفحاتها عن النّثر وعن النّثر الخالص والنّثر الجميل حتّى تمتلئ شعراً من جهة، وحتّى تكون حقيقةً باسم القصيدة[2].

غير أنّ صعوبة التّحديد الأجناسيّ لقصيدة النّثر لم تَحُلْ دون افتراع سبيل إلى التّعرّف عليها باستبعاد ما يبدو منها وهو ليس من جنسها بالأصالة، وذلك من قبيل ما تتضمّنه المراسلات واليوميّات الحميمة والرّوايات من مقاطع نثريّة فيها تجويدُ تأليفٍ وصنعةٌ فنّيّة ظاهرةٌ. ولمّا كانت قصيدة النّثر في تقدير «سوزان برنار» ظاهرة أدبيّة وجنساً أدبيًّا معترَفاً بوجوده، تعَيَّنَ النّظرُ في الآثار الموسومة بهذه التّسمية قصد الإبانة عن الاتّجاهات والمنازع الأساسيّة الدّالّة على تولّدها وتنظّمها[3]. إنّ محدّد الجنس هو القصد الإراديّ الواعي بعمليّة التّأليف بالنّسبة إلى الشّاعر أوّلاً وبالنّسبة إلى النّاقد ثانياً. وهذا القصدُ كفيل بفرز قصائد النّثر من أشباهها، وبتنقية الجنس من نصوص ترائيه وتدّعي الحلولَ فيه إذ تحاكيه، وذلك من قبيل النّثر الموقّع (La prose rythmée) الذي ألفه الرّمزيّون وعدّوه من قصيدة النّثر[4] ومن قبيل النّثر الشّعريّ (La prose poétique). تقول «سوزان برنار» موضّحة الفرق بين نمطي الكتابة: "تقتضي قصيدة النّثر إرادة واعية بتنظيم [التّأليف] في قصيدة، ويتعيّن أن تكون كلاً عضويًّا، مستقلاً، بما يتيح تمييزها من النّثر الشّعريّ (وهو ليس سوى مادّة، وشكل من درجة أولى إذا فضّلنا [هذا التّعبير]. منه يمكننا بناء محاولات وروايات وقصائد على حدّ سواء"[5].

---

1 SUZANNE BERNARD, ***Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours***, Librairie Nizet, Paris, 1959, p. 9.

2 ***Ibid***, p. 9.

3 ***Ibid***, p. 12.

4 ***Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours***, p. 430.

5 ***Ibid***, p. 14.

وليس خلط قصيدة النّثر واقعاً بينها وبين النّثر الموقّع والنّثر الشّعريّ فحسب وإنّما يتجاوز الخلطُ إلى عدد من الأشكال الوجيزة التي تشترك مع قصيدة النّثر في بعض خصائص التّأليف من إيجاز وكثافة ووحدة أثر، وذلك من قبيل القصّة والأقصوصة وسائر الأشكال الوجيزة التي تروم التّأثير من أقصر سبيل[1].

والأكيد أنّ دراسة «سوزان برنار» لقصيدة النّثر في فرنسا وبلجيكا وتعويلَها على مدوّنة موسّعة ومتنوّعة قد يَسَّرَا لها الإحاطة بهذا الجنس من التّأليف، ومكّناها من استصفاء ما قد يكون لقصيدة النّثر بمثابة القواعد المرنة التي يحدّدها النّظر في جملة النّصوص. إنّ تمييزَها القصيدةَ الشّكليّة الدّائريّة من القصيدة الإشراقة دليل على تقصّيها طبيعةَ النّصوص المنتمية إلى هذا الجنس، وعلى إلمامها بمكوّناته وأنواعه التي تختلف لكنّها تأتلف أخيراً. تقول المؤلّفة: "وحين قابلنا بين صيغتي قصائد النّثر: بين القصيدة الشّكليّة أو الدّائريّة (التي خصّصتها في موضع آخر بتسمية القصيدة «الفنّيّة») والقصيدة الإشراقة (أو القصيدة «الفوضويّة») لم نقم معارضة بين الشّكل واللاّشكل، وبين الفنّ ونفي الفنّ، وإنّما قابلنا بين صيغتي إبداع شعريّ مختلفتين. لقد أبنّا أنّ كلّ واحدة منهما توافق موقفاً جماليًّا وميتافيزيقيًّا مخالفاً للآخر. فالأولى (القصيدة الشّكليّة) التي تضفي على النّثر تنظيماً إيقاعيًّا ودائريًّا صارماً، تُظهرُ هاجساً تقنيًّا شكليًّا قويًّا، وموقفاً واعياً وإراديًّا أقوى، وفي الوقت نفسه جماليّةً أساسُها النّظامُ والقياسُ وبالتّالي الوعي بالنّظام والتّجانس الكونيّين، والرّغبة في الاشتراك معهما، وأمّا الثّانية التي ترفض المقولات الزّمانيّة والمنطقيّة، والتي تقيم –في مواجهة التّنظيمات التّركيبيّة والإيقاعيّة– جماليّة الانقطاع والإشراق، فهي تعمل بموجب رفض للكون كما هو ومطالبةٍ فرديّة. ومن ثمّة تكون الفوضى ويكون المجهود لاكتشاف عالَمٍ آخر، أو من أجل خلقه بواسطة السّحر الشّعريّ"[2].

.../...

والنّثر الشّعريّ نمط كتابة تتميّز به أعمال نثريّة ولكنّه لا يقترض من الشّعر الموضوع (وصف الطّبيعة، وصف المشاعر...) فحسب بل ويأخذ منه طرائقه المميّزة. فالأمر يخصّ إذن مقاطع ذات نزعة أكثر غنائيّة ولكنّ الأثر لا يروم مقصداً شعريًّا خالصاً. وقد شهد هذا النّمط صيغة مخصوصة في نهاية القرن 18 وخلال القرن 19. والمثال عليه مقاطع من مذكرات ما وراء القبر لـ«شاتوبريان». انظر:

MICHELLE AQUIEN, ***Dictionnaire de poétique***, Librairie Générale Française, 1993, Les Usuels de Poche, p. 222.

1. *Le poème en prose*, p. 441.
2. *Ibid.* p. 462.

لقد حرصنا على إيراد هذا الشّاهد المطوّل حتّى نفيدَ القارئ معرفةً بالحركة الإبداعيّة لقصيدة النّثر الغربيّة التي كان تاريخها شاهداً على تنوّع هذا الجنس وعلى تلوّن النّصوص التي توضّحت بها هويّته، وحتّى نبرزَ أمامَه كيف يتأسّس الجنسُ بوفرة النّصوص التي تأتلف وتختلف، ويظلّ انتماؤُها إلى الجنس واقعاً متحرّكاً بدلَ أن يكون امتثالاً لقواعد تتأسّس بالتّدرّج وتصير نازعة إلى الثّبات بدل التّغيّر.

وإذا كانت الأجناس الأدبيّة من جهة التّسمية الواسمة لها لا تثير إشكالاً لأنّ اسم الجنس يطابق المسمّى ويشملُه، فإنّ قصيدة النّثر تنطوي على التّعارض بين المضاف والمضاف إليه، وتنبني بضرب من المفارقة إذ تجمع في اسمها بين جنسين متقابلين في منظور النّقّاد الغربيّين والعرب على حدّ سواء، وتسعى إلى التّركيب بين طريقتين في التّأليف إحداهما موسومة إبداعيًّا وثانيتُهما لا تُوسَم بالفنّ. إنّ التّسمية المفارقة لهذا الجنس الأدبيّ كانت من أبرز الأسباب الدّافعة إلى التّعامل مع قصيدة النّثر باحتراز كبير حيناً وباعتراض قويّ حيناً آخر. ففي الوقت الذي اعتبرت فيه «سوزان برنار» قصيدةَ النّثر قائمةً من جهة شكلها وجوهرها على اتّحاد الأضداد أي على أساس الحرّية والصّرامة، وعلى الفوضى الهدّامة والفنّ المنظّم واعتبرت هذا التّناقضَ الدّاخليّ وهذا التّوتّرَ الدّائم بين النّثر والشّعر من أمارات حركيّتها وعنوانَ جماليّتها[1]، ألفينا عدداً من الدّارسين العرب يُشكّكون في انتماء هذا الجنس إلى عالَم الإبداع وينكرون عليه حقّ الانتساب إلى مملكة الفنّ بسبب اتّحاد الأضداد في هذه القصيدة، وبسبب ما عدّوه تخريباً متعمّداً للفنّ وتمييعاً لضوابطه، وضرباً للشّعر العربيّ و«سطواً على الفطر السّليمة». وأبرز الأمثلة على معاداة قصيدة النّثر واعتبارها "ظاهرة قوليّة فسقت عن أمر الحدّ والشّرط والجنس والنّوع" ما تضمّنه مقال حسن بن فهد الهويمل بعنوان «قصيدة النّثر وإشكاليّة الشّكل والشّرط»[2]. وأهمّ ما يعنينا من مواقف المؤلّف حديثه عن إجهاض المصطلح من خلال تناقضه مع نفسه[3]. وهو يستدلّ على ذلك بأنّ القصيد غير النّثر تماماً مثلما أنّ المشيَ غير الرّقص، وبأنّ الشّعرَ إنشادٌ وتغنٍ يقتضي بالضّرورة ضابطاً إيقاعيًّا لا يكون بالحتم خليليًّا، ويعتبر تركيبة المصطلح ساذجة بلهاء لتناقضها البدهيّ إذ لا مسوّغ لإلحاق النّثر بالشّعر. والمتحصّل

---

1 *Le poème en prose*, p. 434.

2 مجلّة «علامات في النّقد»، المجلّد: 13، الجزء: 52، ربيع الآخر 1425، جوان 2004، والعدد موسوم بـ «ملتقى قراءة النّصّ 4».

3 نفسه، ص: 284.

من تفكير الهويمل في قصيدة النّثر التي يضعها بين مزدوجتين أنّها "متناقضة مع نفسها لا تكون في إطار الشّعر لفقدها أهمّ خصائصه ولكنّها تظلّ في إطار النّثر الفنّي بوصفها نصًّا أدبيًّا غير إبداعيّ، شأنها شأن المقالات والخواطر وغيرها، تحاسب على تقصيرها في مجال النّثر الأدبيّ وعجزها عن التّوفّر على أدبيّة النّصّ"[1]. وهو ينكر عليها أصالتها الإبداعيّة لأنّها -في تقديره- تقليد للشّعر المترجم، والشّعرُ المترجم لا يكون شعراً[2].

والمتأمّل في هذه الأحكام والمواقف من قصيدة النّثر يدهش لجملة الاتّهامات الموجّهة لأعلامها في الشّعر العربيّ الحديث، ولغياب التّعامل النّقديّ المتّزن مع النّصوص الممثّلة لها. وأغربُ ما يستوقف النّاظر في الشّاهد السّابق إدراج المؤلّف قصيدة النّثر في إطار النّثر الفنّيّ واعتباره إيّاها نصًّا أدبيًّا غيرَ إبداعيّ شبيهاً بالمقالات والخواطر. وتتأتّى غرابةُ الحكم من إقرار الأمر ونقيضه في الموضع ذاته ومن سلب المقالات والخواطر صفة الإبداعيّ والحال أنّ كثيراً من هذه النّصوص ترشح شعراً على نحو ما يبدو عليه الأمر في «خواطر» «باسكال» ومقالات الرّونطيقيّين من أمثال «شاتوبريان» وجبران.

وإذا سلّمنا لكاتب هذا المقال بأنّ "القارئ الواعي تفجعُه الفجوة بين المتداول تنظيراً والقول إبداعاً إذ أنّ التّنظير الباذخ يخذله الشّاهد الخِدَاج"[3] تساءلنا عن أيّ طور من أطوار قصيدة النّثر يعنيه، وعن طبيعة النّصوص التي مَثّلت هذه الكتابة المستحدثة في الشّعر العربيّ، وعن حجم التّجسيد الإبداعيّ للتّنظير النّقديّ المتداول. إنّ المسألة تعود بنا إلى علاقة النّصّ بالجنس وإلى الصّياغات الممكنة للهويّة الأجناسيّة.

قد يكون الفارق بين المتداول تنظيراً والمقول إبداعاً فارقاً ملحوظاً في بدايات التّأسيس النّقديّ لقصيدة النّثر في ستّينات القرن المنقضي مع جماعة مجلّة شعر في لبنان ومع أدونيس وأنسي الحاج تحديداً، غير أنّ تراكم النّصوص الممثّلة لهذه القصيدة مشرقاً ومغرباً، وخفوتَ حركة التّنظير لها بعد أن استوَى عودُها وشغلت

---

1 مجلّة «علامات في النّقد»، ص: 295.
2 نفسه، ص: 291.
3 قصيدة النّثر وإشكاليّة الشّكل والشّرط، ص: 284.

موقعَهَا بين تجارب الشّعر العربيّ الحديث، يُبطلان دعوَى المدَّعي شساعة البَوْن بين التّنظير الباذخ والشّاهد الخِداج وبين تسمية الجنس والنّصوص الدّالّة عليه.

والحاصل من هذا المقال إنكار هذا الجنس و«تغريب» دعاة قصيدة النّثر والمنافحين عنها وإجهاض الاسم والمسمّى واتّهام التّنويريّين والحداثيّين والعقلانيّين بممارسة الهدم واقتراف المسخ والذّوبان في الآخر وارتكاب التّخريب باسم التّجريب. ثمّ إنّ قصيدة النّثر في تقدير الهويمل ظاهرة إعلاميّة ليس إلاّ. فهي "مع كلّ الاحتفاء والأضواء تعيش غياباً عن المشهد وعن الذّاكرة. والحضور الصّاخب حكر على الصّوت الاحتفاليّ الذي يرود لها ويحمي ساقتها"[1]. إنّه يتساءل منكراً وجودَها في المختارات وفي المحفوظات وحضورَها في المجالس والمنابر والمنتديات والأمسيات، ودورَها في مواجهة النّوازل، وينكر أيضاً تحفيزَها الجماهيريّ وشيوعَها على الرّغم من تظافر الجهود لتكريسها، وتلبيتَها حاجة النّفس للمتعة والطّرب[2].

وليس يخفى أنّ التّعامل مع هذا الجنس الوافد على الشّعر العربيّ الحديث بمثل هذه الحكام والمواقف الصّارمة لا يساعد على اقتباله القبولَ الذي يُتيح تبيئتَه ويسمح باستصفاء النّصوص – العيّنات التي تعدِّل الذّائقةَ الشّعريّة والحسّ الجماليّ لدينا، وتفتح آفاقاً غيرَ معهودة أمام أفعال التّلقّي للشّعر، وتقترح له أدواراً ووظائف غيرَ مألوفة.

إنّ مواجهة قصيدة النّثر مواجهةَ العدوّ الغازي، وتعدادَ الذّنوب التي اقترفتها بحقّ الشّعريّة العربيّة والهويّة الحضاريّة لأمّة الإسلام، مواجهةٌ غيرُ معقولة خاصّة حين يستحضر الباحث في هجرة الأجناس الأدبيّة إلينا كيف حلّت الرّواية والمسرحيّة والأقصوصة فلماذا نقبل أجناساً وافدةً ونرفض أخرى؟! وكيف نبرّئ ساحة أجناس لا ألفة لنا بها ونجرّم أخرى بدعوى إفسادِ الشّعر والذّائقة، وتخريب الهويّة والحسّ الجماليّ؟!

على أنّ هذا الموقف المعادي لقصيدة النّثر ليس شائعاً في النّقد العربيّ الحديث وليس غالباً على ممثّليه. ففي الكتب المؤلّفة والمقالات المنشورة والدّراسات الأكاديميّة إظهارٌ لأهمّية هذا الجنس الوافد على آدابنا العربيّة وسعي إلى تمحيص النّصوص

---

1 قصيدة النّثر وإشكاليّة الشّكل والشّرط، ص: 301.
2 نفسه، ص: 301.

التي تكون جديرةً حقًّا بالانتماء إليه وكفيلةً بالتّعبير عن قضاياه الجماليّة وعن محاورة الأسس النّظريّة التي أقامها الدّارسون الأوائل لقصيدة النّثر.

ويجيء مقال عادل الفريجات الموسوم بـ «إشكالات قصيدة النّثر»[1] تأكيداً لحسن اقتبال هذا الجنس في مطلع العمل الذي يعتبر فيه قصيدة النّثر "النّمط الثّالث من أنماط الشّعر العربيّ الحديث عامّة والسّوريّ خاصّة [...] جنباً إلى جنب مع نمطي الشّعر الآخرين: التّقليديّ والتّفعيلة"[2]. وبصرف النّظر عن التّأريخ لنشأة هذا الجنس في الأدب العربيّ الحديث، وعن توسّل دعاة قصيدة النّثر بعضَ النّصوص التّراثيّة حجّةً على إمكان تأليف الشّعر خارج عروض الخليل، وعن وفرة التّسميات لهذا الوليد الجديد الذي أحصى له عزّ الدّين المناصرة خمسة وعشرين مصطلحاً (ومنها النّثر الشّعريّ – القصيدة الحرّة – الشّذرات الشّعريّة – القصيدة الأجدّ – الكتابة الخنثى – النّثيرة – النّصّ المفتوح – النّثر المركّز...) يستوقف النّاظر في مقال الفريجات تمييزُه قصيدة نثر جيّدة لمحمّد الماغوط من قصيدة نثر ضعيفة الشّعريّة لنزيه أبو عفش. إنّ النّماذج الخمسة التي توسّلها المؤلّف في إطار «إشكال التّطبيق» تؤشّر إلى التّفاوت الظّاهر بين شعراء قصيدة النّثر، وإلى تجاوز التّنظيرات الأولى التي أوردتها «سوزان برنار» في أطروحتها بما يعني أنّ المحدِّدات النّظريّة الأجناسيّة يطرأ عليه التّعديلُ وتكون محلَّ تبديل. والمثال على ذلك أنّ قصيدة «الوشم» لمحمّد الماغوط تُبْطِل فكرة المجّانيّة (La gratuité) التي عُدَّتْ سمة ملازمة لقصيدة النّثر[3] لأنّ الشّاعر يصوّر معاناة إنسانيّة كبيرة وينقد أشكال القهر والاستبداد في وطنه ويتوق إلى الحرّية، وأنّ نصّ عادل المحمود الذي يتوسّل السّرد وينزع إلى النّثريّة قدّم حالة شعريّة انطلاقاً من مشهد يوميّ معتاد.

---

1 مجلّة «علامات في النّقد»، المجلّد الثّاني عشر، الجزء: 46، شوّال 1423، ديسمبر 2002.

2 إشكالات قصيدة النّثر، ص: 350.

3 تقول «سوزان برنار»: "فنلقبل بأنّ قصيدة النّثر –بصورة عامّة– لا تَروم أيّة غاية خارجة عن ذاتها سواء أكانت سرديّة أم إقناعيّة. فإذا توسّلت عناصر سرديّة أو وصفيّة، فبشرط أن تتجاوزها وأن «تشغّلها» داخل مجموع ومن أجل غايات شعريّة صرفة. إنّنا هنا إزاء مقياس المجّانيّة الذي يتيح لنا أن نستبعدَ –على سبيل المثال– أغلب قصص « Villiers de l'Isle Adam » أو «صلاة على المعبد» لـ «رينان». ويمكن أن نضيف إلى هذا أنّ فكرة المجّانيّة يمكن تدقيقُها بفكرة «اللاّزمنيّة» (Intemporalité) ومعناها أنّ قصيدة النّثر لا تتقدّم باتّجاه هدف. ولا تعرض سلسلة أحداث أو أفكار وإنّما تعرض نفسها أمام القارئ باعتبارها «شيئاً» وقالباً لازمنيًّا". *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, pp. 14-16.

هكذا نرى وجوهاً من التّفاعل بين محدّدات قصيدة النّثر بما هي جنس أو نمط ثالث من أنماط الشّعر العربيّ الحديث على حدّ توصيف عادل الفريجات، وعدد من النّصوص الدّائرة في فلك الجنس. وعلى هذا النّحو من البحث النّظريّ والإجراء التّطبيقيّ الجزئيّ تَبينُ إشكالات قصيدة النّثر العربيّة وصور التّعامل المؤسّس لخطاب نقديّ فعّال.

إنّ عرضنا لطريقتين في مواجهة قصيدة النّثر بينهُما تبايُنٌ في الرّؤى وتناقضٌ في المواقف يهدف إلى إبراز وجوه التّلقّي لهذا الجنس الوافد الذي ما زال محلّ تنازع، وإلى تصنيفٍ أوّليّ يتقصّى أسباب التّهجّم عليه ودوافع التّفكير فيه. ولمّا كان عملنا مندرجاً في صلب النّظريّة الأجناسيّة عامّة، وفي إطار تدبّر العلاقات بين النّصوص والأجناس تحديداً، لا نرى موجباً للوقوف عند الدّراسات التي تناولت قصيدة النّثر في الشّعر العربيّ الحديث بالبحث والتّمحيص وإنّما نروم الإشارة إلى أنّ الكتب المؤلّفة في الموضوع[1] تستهدي بما قدّمته «سوزان برنار» من أفكار وأحكام نقديّة تخصّ هذه القصيدة وبما استقاه المطّلعون على كتابها من آراء ومواقف ضبطوا بها جماليّة هذا الجنس المهاجر إلى أدبنا الحديث. ولقد كانت النّقول المتداولة في هذه الكتب تعوّل –في الغالب– على ما نشرته مجلّة «شعر» في لبنان وعلى ما كتبه أدونيس وأنسي الحاج وبول شاول بوجه خاصّ.

وثمّة من التّآليف ما يجمع بين التّقديم النّظريّ النّقديّ لقصيدة النّثر ومحاولة الاستدلال بالنّصوص على الأفكار النّظريّة التي أوردها السّابقون إلى التّعامل مع هذا الجنس. والمثال على هذا كتاب أحمد بزون وعنوانُه «قصيدة النّثر العربيّة» (الإطار النّظريّ)[2]. فرغم ما يشير إليه العنوان الفرعيّ لهذا الكتاب وما يتضمّنه فصله الأوّل وفصله الثّاني المخصّص لنشوء قصيدة النّثر في لبنان، وما يحويه من أفكار نقديّة غربيّة وعربيّة تخصّ هذا الجنس من التّأليف، فإنّ فصله الثّالث مخصّص لشعريّة قصيدة النّثر من جهة الإيقاع والموسيقى ومن جهة الصّورة واللّغة وذلك باعتماد جملة من الآراء والصّياغات التي توفّرت في قصائد أدونيس وأنسي الحاج محمّد الماغوط.

1 لسنا ندّعي الإلمام بهذه الكتب وإنّما نقصد ما حصّلناه منها.
2 دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1996.

ورغم سبق كمال خير بك إلى دراسة حركيّة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر وإلى نشر أطروحته في فرنسا سنة 1978 قبل أن تظهر معرّبة[1]، وإلى تخصيص حيّز فسيح لتجمّع مجلّة شعر في لبنان ولخصائص الكتابة الشّعريّة عند روّاد قصيدة النّثر العربيّة في القسمين الثّاني والثّالث من الكتاب، فإنّ النّاظر في هذه الأطروحة الرّائدة لا يلقى فيها اهتماماً نقديًّا نظريًّا بإشكاليّة قصيدة النّثر وبما تثيره التّسمية الأجناسيّة من مفارقة. بل إنّ المؤلّف لا يستخدم عبارة قصيدة النّثر بل يتحدّث عن التّصوّر الشّعريّ الحداثيّ وعن النّتاج الشّعريّ للطّليعة وعن القصيدة الجديدة[2]. والمؤلّف حين يقدّم بعض الشّواهد من أقوال أدونيس لا يشير إلى المصدر الأساسيّ الذي أخذ منه هذا المنظّر لقصيدة النّثر جملةَ أفكاره فيها. وقد لفت انتباهنا عند التّثبّت في هوامش البحث وفي قائمة المصادر والمراجع التي امتدّت صفحات[3] وتنوّعت كثيراً، غيابُ كتاب الباحثة الفرنسيّة الرّائدة في قصيدة النّثر.

والظّاهرُ أنّ انتماء هذا المؤلّف إلى حركة الحداثة التي خصّها بأطروحته وكان مشايعاً لأفكار أعلامها ولطريقتهم في كتابة الشّعر، هو ما يفسّر «طمسه» للمشاكل الحادّة التي أثارتها نشأة هذا الجنس، والتي ظلّت قائمة حتّى بعد أن تكرّست قصيدة النّثر اتّجاهاً بدا غالباً على اتّجاهات الشّعر العربيّ الحديث مدّعياً أنّه رائدُهُ ومستقبلُه.

والواقع أنّ عديد الدّراسات التي تُعنَى بالحداثة في الشّعر وتعتبر قصيدة النّثر أبرزَ ممثّل لها تكتفي بنقل الشّواهد عن أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وجبرا إبراهيم جبرا، ولا تعرض للإشكالات النّظريّة الأجناسيّة التي تطرحها التّسمية والهويّة النّصّيّة لقصيدة النّثر، ولنا في كتاب «عقليّة الحداثة العربيّة، البحث عن البعد الثّالث» مثال على ذلك[4]. والمؤلّف يحيل مراراً على مواقف جماعة «شعر» وينقل ما اعتبره أنسي الحاج شروطاً لقصيدة النّثر (الإيجاز – التّوهّج – المجّانيّة)

---

1 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة، قام بالتّرجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، والطّبعة الثّانية، 1986.

2 نفسه، ص: 72.

3 تمتدّ هذه القائمة من ص: 375 إلى ص: 406.

4 مناف منصور، عقليّة الحداثة العربيّة، البحث عن البعد الثّالث، منشورات مكتبة صادر، بيروت، 1986.

دون أن يكشف أصولَ هذه المواقف أو يناقشها باعتماد عيّنات من قصائد النّثر تؤكّد هذه الأصول أو تعدّلها أو تنفيها.

والمتحصّل من هذا النّظر في قصيدة النّثر التي حقّقت «الخروج على البعد الصّوتيّ» و«النّقلةَ من إيقاع الخطابة إلى إيقاع الصّمت»[1] أنْ "غادر الشّعر جنس النّظم، وغادر النّثر جنس التّقريريّة. وصار ثمّة كتابة شعريّة. هذا هو إنجاز قصيدة النّثر"[2].

هكذا حقّق هذا الجنسُ التّركيبَ العسيرَ بين طريقتين متعارضتين بالأصالة، فولّد منهما هويّة أجناسيّة جديدة تستمدّ من الشّعر توهّجه وتَطّرِحُ شكلَه المنظومَ، وتستصفي من النّثر رونقه وتَنبُذُ منه مثالَه المنسرحَ ولغتَه المنتشرة.

لكنّ هذا التّحديد الأجناسيّ لقصيدة النّثر قد لا يقرّه بعض الدّارسين لها، لأنّهم لا يُقصُون الوزنَ والنّظمَ من هيأتها النّصّيّة وإنّما يخلطون بين مصطلحين نقديّين حُسِمَ أمرُهما وبان الفارق بينهما. ففي مقدّمة كتابه «قصيدة النّثر، دراسة تفكيكيّة بنيويّة في الشّعر الإماراتيّ الحديث» يقول سلمان كاصد: "... لا بدّ لنا أن نقرّ بحقيقة ظهور جيل شكّل معطًى جديداً بفعل انفتاح رؤاه على قوانين من الشّعر الحديث اصطلح عليه بقصيدة النّثر تارة أو بقصيدة الشّعر الحرّ تارة أخرى"[3].

والمؤلّف حين يسوّي بين المصطلحين لا يريد أن يفضّل أحدهما على الآخر بما أنّ القصيدة الحديثة التي يكتبها شعراء الإمارات تمتلك أسلوباً حداثيًّا يُعْنَى بقارئ النّصّ الذي يُفترض فيه قارئاً إيجابيًّا منتجاً للمعنى. تطرح التّسميات الأجناسيّة والتّصنيفات الأنواعيّة للشّعر الحديث من خلال الشّاهد أكثر من مشكل. إنّ استخدامَ صفة الحديث ونعت الحداثيّ دون تحديد مفاهيميّ يعسّر التّمييز بين تجارب الشّعر العربيّ الحديث ويبلبل التّسميات الواسمة لهذه التّجارب. والجمعُ بين الحديث والحداثيّ من الشّعر دون إبانة الفروق بينهما من جهة التّشكّل النّصّيّ ودون إظهار للرّؤى الجماليّة والفكريّة المائزة بين الشّعر الحديث وشعر الحداثة جمعٌ يَؤُول إلى التباس التّجارب وإلى إدراجها في خانة نقديّة واحدة على ما بينها من تباعد أحياناً.

---

1 عقليّة الحداثة العربيّة، ص ص: 103–104.

2 نفسه، الصّفحة ذاتها.

3 سلمان كاصد، قصيدة النّثر، دراسة تفكيكيّة بنيويّة في الشّعر الإماراتيّ الحديث، إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشّارقة، 2004، ص: 5.

ولئن حسم المنظّرون الأوائل لقصيدة النّثر في الشّعر العربيّ الحديث أمرَ التّسمية لهذا الجنس، واستقرّ مصطلح قصيدة النّثر الذي اقترحه أعضاء «جماعة شعر» في لبنان مصطلحاً رائجاً بين كثير من الدّارسين، فإنّ بعضَهم يعود إلى تقديم تسمية أجناسيّة تثير اللّبس النّقديّ وتؤكّد الرّغبة في المغايرة وإدامة الفوضى المصطلحيّة في الدّراسات العربيّة. والمثالُ على هذا كتابُ عبد الله شريق «في شعريّة قصيدة النّثر»[1]. لقد تخيّر المؤلّف التّسمية الأجناسيّة المعهودة الواسمة لنصوص هذا الشّعر وذلك في عنوان الكتاب وفي التّقديم له حين ضبط الهدف من المقاربات النّقديّة المكوِّنة لهذا الكتاب والمتمثّل في "البرهنة على المشروعيّة التّاريخيّة والفنّيّة لحركة قصيدة النّثر في الأدب العربيّ المعاصر، وإبراز الخصائص المميّزة لشعريّتها"[2]، غير أنّه اعترض على هذا الوسم الأجناسيّ في أكثر من موضع داخل الكتاب. فحين أثار إشكاليّة المصطلح ذكر أنّ مصطلح قصيدة النّثر بما يحمله من مفارقات ولعدم صلاحيّته للدّلالة على طبيعة هذه التّجربة وتنوّع مساراتها كان من بين العوامل التي ساعدت على عدم اعتراف كثير من القرّاء والكتّاب بانتماء هذه التّجربة الجديدة إلى فنّ الشّعر. لهذا اقترحَ عبد الله شريق إعادة النّظر في هذا المصطلح أو تبنّي مصطلح آخر بديل يستوعب خصوصيّة هذه التّجربة في الفضاء العربيّ. وهو يبرّر دعوتَه هذه بأنّ "تجربة قصيدة النّثر في العالَم العربيّ لها استقلالُها أو خصوصيّتُها وهي متعدّدة الأصول والرّوافد ومتميّزة عن التّجربة الأوروبّيّة رغم تأثّرها بها في البداية"[3].

والمؤلّف حين يذكر المصطلحات البديلة لتسمية قصيدة النّثر من قبيل الحساسيّة الشّعريّة الجديدة والجيل الشّعريّ الثّمانينيّ والتّجربة الشّعريّة الجديدة، ويعتبرُ التّسميةَ الأخيرة ملائمةً على الأقلّ في المرحلة الرّاهنة رغم كونها لا تعبّر أيضاً عن خصوصيّة هذه الحركة وعن تميّزها من باقي حركات التّجديد في الشّعر العربيّ، يبرّر التّسمية الأجناسيّة البديلة بعدم إسقاط المفاهيم والمصطلحات والخصائص المستوردة من خارج المنجز النّصّيّ لهذه الحركة الشّعريّة أو المستعارة من تجربة أخرى مخالفة[4].

---

1 عبد الله شريق، في شعريّة قصيدة النّثر، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الطّبعة الأولى، يونيو، 2003.

2 نفسه، ص: 3.

3 نفسه، ص: 14.

4 نفسه، الصّفحة ذاتها.

لسنا نشكّ في أنّ قضيّة التّسمية الأجناسيّة من القضايا المرتبطة بالواقع النّقديّ العربيّ المتذبذب خاصّة حين يكون الأمر موصولاً بالمصطلحات الأجدّ في الدّراسات الأدبيّة في العالم، لكنّ تعميق أزمة المصطلح بابتداع مسمّيات من قبيل ما اقترحه عبد اللّه شريق وسماً لقصيدة النّثر التي أوجد لها النّقّاد والشّعراء العرب بدايةً من النّصف الثّاني من القرن الفائت تسميتَها الأجناسيّة الواسمةَ، صنيعٌ ليس له من تبرير نقديّ سوى البحث عن مغايرة لا ترفد حركة النّقد العربيّ الحديث، ومناقضة مجهود مصطلحيّ كان ثمرةَ اتّفاق حتّى لدى من كان من الدّارسين والمبدعين خصماً لها، مشكِّكاً في انتمائها إلى الشّعر أصلاً.

والأغربُ من المقترح الذي يبدو تسميةً فضفاضة تَقْبَلُ الانطباقَ على الاتّجاه الرّومنطيقيّ في الشّعر العربيّ وعلى حركة الشّعر الحرّ أو قصيدة التّفعيلة، تبريرُ المؤلف للمقترح الأجناسيّ بعدم إسقاط المفاهيم المستوردة على المنجز النّصّيّ لقصيدة النّثر العربيّة، وبمراعاة خصوصيّة هذه الكتابة لدى الشّعراء العرب. إنّنا ندهش للتّسمية البديلة ولتبرير إطلاقها على نمط من الشّعر تولّد من رحم قصيدة النّثر الغربيّة في فرنسا تحديداً، ونعجَبُ لدعوة المؤلّف إلى مؤتمر عربيّ حول قصيدة النّثر لـ"محاولة البحث عن مصطلح آخر بديل لمصطلح «قصيدة النّثر» الذي أصبح متجاوَزاً"[1] ولِمَا ذكره حين تناول «قصيدة النّثر وإشكاليّة الإيقاع» معتبراً التّسمية تنطوي على تنافر والمصطلحَ "يشير إلى كائن هجين أو لا شرعيّ في نظر البعض"[2].

إنّنا حين نستحضر المؤلَّف الضّخم لرائدة الدّارسين لقصيدة النّثر تأريخاً لنشأة هذه الجنس المركّب من نقيضين، وتقصّياً لمعالم الطّريق التي سلكها رفقة أعلامه الأوائل واللاّحقين بهم (ألوزينوس برتراند – بودلير – رامبو – لوتريامون – مالارميه – ماكس جاكوب – ريفاردي) وتحديداً لجماليّة هذه القصيدة، وحين نتذكّر تميزَها القصيدةَ الشّكليّة من القصيدة الإشراقيّة عند رامبو وتناولها للتّلوينات النّصّيّة التي تعزّزت بها قاعدة الجنس واستوت بها معالمُه الحداثيّة، يقوَى استغرابنا من هذه الطّريقة في البحث المصطلحيّ، ومن تبرير التّعديل الأجناسيّ لقصيدة النّثر، والحالُ أنّ المنظّرين المؤسِّسين للمصطلح، والدّارسين للنّصوص المجسِّمة للجنس، غربيّين

---

1 في شعريّة قصيدة النّثر، ص: 18.
2 نفسه، ص: 43.

كانوا أو من العرب، قد وضعوا علامات الطّريق الموصلة إلى حقيقة تسميته وهويّته النّصّيّة، وثبّتوا المصطلح دون تردّد أو إرادة المراجعة والنّقض.

وخلافاً لما أظهره عبد الله شريق من حرص على التّبديل المصطلحيّ ومن إيراد التّسمية الأجناسيّة في عنوان الكتاب وفي التّقديم له، وانقلاب عليها بعد ذلك بتبرير ليس يقنع، وجدنا في كتاب محمّد الصّالحي «شيخوخة الخليل، بحثاً عن شكل لقصيدة النّثر العربيّة»[1] تناسقاً مصطلحيًّا وعدداً من الأفكار المهمّة التي تساعد في تعميق المعرفة بنصوص هذا الجنس وبمباحثه النّقديّة.

فإضافة إلى العوامل السّياسيّة والجماليّة التي عطّلت قبول هذا الجنس الدّخيل على الشّعر العربيّ الأصيل، وإلى هويّة هذه القصيدة وشخصيّة شاعرها يحدّد المؤلّف أسباب المأزق الذي واجهه النّقد العربيّ عند ظهورها. يقول المؤلّف: "هكذا ستضع قصيدة النّثر الدّرس النّقديّ في مأزق لأنّها جمعت بهذا الشّكل الفجّ بين الحقلين المكوِّنيْن للعمليّة الأدبيّة كلّها: الشّعر والنّثر، وهذا الجمع الذي يفجَؤُنا منذ البدء، سيبعثر المسلّمات الأجناسيّة ويدفع إلى إعادة النّظر في استراتيجيّات التّلقّي..."[2].

لا شكّ أنّ التعارضَ التّامّ بين الشّعر والنّثر في النّظريّة النّقديّة العربيّة القديمة، وتحديدَ الشّعر بالوزن والقافية وقبولَ هذا التّحديد إلى فترات قريبة من زمان قصيدة النّثر، ولاحقةٍ به، وغيابَ نصوص نثريّة مشبعةٍ إبداعاً يحاكي طبيعة الشّعر ووقعَه، من أسباب التّعطّل لتنامي هذا الجنس وانتشاره بين القرّاء والدّارسين. ولئن ظلّت مقروئيّة النّصوص المشكّلة لقصيدة النّثر محدودة وجزئيّةً، وكان "الخطاب النّقديّ الموازي الذي ظهر أصلاً مع مجلّة «شعر» خطاباً سجاليًّا تبشيريًّا يرى في السّابق عليه خلاصاً للشّعر والذّات معاً"[3] فإنّ هذا الجنسَ النّاشئَ لا تبتعد نصوصه كثيراً عن الرّوح الإيقاعيّة للشّعر العربيّ في عمومه، وهي –في نظر المؤلّف– "ليست أرقَى ما وصل إليه الشّعر العربيّ كما يحلو لكثير من الشّعراء والنّقّاد القول"[4].

1 شيخوخة الخليل، بحثاً عن شكل لقصيدة النّثر العربيّة، دراسة، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الطّبعة الأولى، يونيو، 2003.
2 نفسه، ص: 13.
3 نفسه، ص: 23.
4 نفسه، ص: 25.

تبدو مواقف المؤلِّف في هذا الكتاب ظاهرة التّفكير في إشكاليّات هذا الجنس، وفي إحلاله موقعاً مهمًّا بين تجارب الشّعر العربيّ الحديث. والمؤلِّف لا يكتفي بما يتواتر عادة في الكتب والمقالات الخاصّة بقصيدة النّثر من أفكار عامّة مأخوذة عن المنظِّرين العرب الأوائل من أمثال أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال، وإنّما يناقش ما غدا مكروراً منها دون أدلّة نصّيّة وأمثلة موضّحة لها. فهو حين يذكر مسألة القطبيّة التي أوردتها «سوزان برنار» في سياق إقامة المعالم الدّالّة على قصيدة النّثر، يرى أنّ النّقد العربيّ الحديث أخذ عنها هذه الفكرة دون أن يوضّح مقصَدَ المؤلّفة ومحصّله أنّ القطبيّة تنشأ بسبب التّأرجح بين النّظام والفوضى، وأنّ القصيدة تبحث عن شكلها لتكون كلاًّ عضويًّا منغلقاً على نفسه وحتّى توجِد ما سمّاه «بودلير» «القانون الأكبر للنّسق العامّ»[1].

لقد تبسّطنا في تقديم عدد من الأفكار والمواقف التي تضمّنتها تآليف عربيّة تناول أصحابها قصيدة النّثر بالتأريخ لنشأتها وإبراز إشكاليّاتها وإظهار معالم شعريّتها. وكان تقديمنا هذا يروم غايتين متكاملتين: أولاهما إبراز صور التّلقّي لهذا الجنس الدّخيل على الأدب العربيّ الذي مثّل التّعارض بين الشّعر والنّثر القاعدة النّظريّة الأساسيّة في بنائه الجماليّ. وثانيتهما إبانة عن طبيعة التّنظير والإجراء الخاصّين بقصيدة النّثر. وقد أظهرَ التّقديمُ موقفين بينهما تقابلٌ متفاوت الحدّة والمنطلقات: عبّر موقف «حسن بن فهد الهويمل» في مقاله «قصيدة النّثر وإشكاليّة الشّكل والشّرط» عن الرّفض المطلق لهذا الجنس الدّخيل المهدِّد لأصالة العرب وركائز الأمّة. وكان الرّفض له والتّشنيع به مستندَيْن إلى أصوليّة فكريّة وحضاريّة بارزة، ومحتكمين إلى ذائقة تقليديّة محافظة تحترس من كلّ دخيل على أدب العرب عامّة وعلى شعرهم بوجه خاصّ. وعبّرت سائر الأعمال الأخرى عن حسن القبول لقصيدة النّثر وعن تفكير رصين في إشكاليّاتها النّقديّة.

لكنّ ما تصدّى لشعريّة قصيدة النّثر من الدّراسات النّقديّة العربيّة ليس من نفس القيمة الإجرائيّة، وليست النّصوص الدّالّة على الجنس وافيةً دوماً بالشّروط التي عُدّت من لازمات هذه القصيدة. فالقسمان الثّاني والثّالث من كتاب كمال خير بك بحثٌ دقيقٌ في خصائص الكتابة الشّعريّة التي ميّزت قصيدة جماعة «شعر» عن

---

1 شيخوخة الخليل، ص: 31. ويحيل المؤلّف على كتاب «سوزان برنار» ويورد رأيها مترجماً في الصّفحة 465.

سواها، وإبرازٌ لطرائق تحويل اللّغـة الـشّعريّة والبنـى الإيقاعيّـة. والفـصل الثّالـث في كتاب أحمد بزّون «قصيدة النّثر العربيّة» وهو موسوم بـ«شعريّة قصيدة النّثر» يفتقر إلى العمل التّطبيقيّ الـذي يظهـر الـسّمات النّـصّيّة الدّالـة علـى انتمـاء القـصائد إلى هـذا الجنس. فلئن أثبـت المؤلّـف العنـاوين الأربعـة الـتي تفـصّل مكوّنـات هـذه الـشّعريّة الجديدة (الإيقاع والموسيقى – الصّورة الشّعريّة – لغة قـصيدة النّثـر – تجديـد اللّغـة وتحطيمها) ظلّت المادّة المقدّمة تحت كلّ عنوان أفكراً نظريّة وأحكاماً نقديّـة لا سـندَ لها من تحليل وتقصّ لكيفيّات انبناء قصيدة النّثـر العربيّـة. وإذا اسـتثنينا مـا ذكـره المؤلّف خاصًّا بتجديد اللّغة وتحطيمها بواسطة دخـول الألـف والـلاّم علـى الفعـل في نصوص نذير العظمة وفي شاهد من شعر يوسف الخال، ومتعلّقاً بإيراد الكلمة الواحدة في سطر على نحو ما فعل أنسي الحاج، أو بـإيراد الكلمـتين مكـوِّنتيْن سـطراً شـعريًّا مثلما اصطنع شوقي أبو شقرا، أو بـترك فراغـات بـين الكلمـات وتقطيـع الكلمـة إلى حروف متباعدة وتشكيل اسم الشّاعر كما فعل أدونيس، إذا استثنينا هـذه الإشـارات إلى بعض الظّواهر النّصّيّة التي قد لا تكون خاصّة فعلاً بقصيدة النّثر العربيّة تحديداً، بدا لنا النّظر النّقديّ في شعريّتها محدوداً لا يـساعد القـارئ علـى تبـيّن حقيقـة هـذه الشّعريّة، وطبيعتها المختلفة عن الشّعريّات الأخرى.

والأمرُ نفسُه حاصل في القسم الوجيز الـذي خصّـصه عبـد الله شـريق لتجربـة قصيدة النّثر في المغرب. إنّ تناول المؤلّف لما وسمَه بالبناء النّصّيّ الهيكلـيّ وبإشـكاليّة الإيقاع في عدد من نصوص هذه القصيدة لا يظهر ما يتميّز به هذا الجنس إذا ما قورن بتجربة الشّعر الحرّ عند الـرّوّاد العـراقيّين وفي نـصوص صـلاح عبـد الـصّبور وخليـل حاوي ومحمود درويش. فالبنية المقطعيّة والـرّؤى الـشّعريّة العامّـة، ومظـاهر التّكـرار والتّوازي التي عدّها المؤلّف مؤشّراً دالاًّ على هذه «التّجربة الشّعريّة الجديدة» لا تمثّل بالفعل مكوّنات الشّعريّة المخصوصة بقصيدة النّثر. وإذا كانـت "كـثير مـن النّـصوص التي تنشر في إطار هذه الحركة ضعيفة إيقاعيًّا برغم ما في بعضها من انزياح وتـشكيل لغويّ ورمزيّ"[1] فمـا الـدّافع إلى اختيارهـا أمثلـةً لإظهـار طبيعـة «التّجربـة الـشّعريّة الجديدة»؟! إنّنا واجدون في الدّراسات التّطبيقيّة الجزئيّة أحياناً ما يـسدّ الافتقـار إلى البحث النّصّيّ الدّقيق الكاشـف عـن تبـصّر بـشعريّة قـصيدة النّثـر وعـن قـدرة علـى استصفاء النّصوص التي تحدّد معالم الجنس، وفي مقال عادل الفريجات المذكور سابقاً

1 في شعريّة قصيدة النّثر، مرجع مذكور سابقاً، ص: 58.

ما يساعد القارئ على تبيّن الفروق بين جيّد الأعمال الحقيقيّة بتمثيل الجنس وتحوّلاته النّصيّة، وما كان منها محدودَ الشّعريّة ضعيفَ الانتساب إلى قصيدة النّثر. وأمّا المثال الثّاني الذي نورده استدلالاً على نجاعة العمل التّطبيقيّ الذي يختبر حقيقة الشّعر في قصيدة النّثر فهو تحليل لنصّين من نصوص عَلَمَيْن من أعلام قصيدة النّثر العربيّة هما أنسي الحاج وبول شاوول.

لقد تولّى محمّد الخبو في إطار ندوة «قصيدة النّثر في الأدب العربيّ الحديث» تحليل الصّورة في علاقاتها بسائر الأشكال في قصيدة النّثر باعتماد نصّ «رجل يغوص» من مجموعة الوليمة لأنسي الحاج، ونصّ آخر موسوم بـ «كلّ هذه الأيّام» من مجموعة أيّها الطّاعن في الموت» لبول شاوول[1].

والباحث في شعريّة الصّورة المتكوّنة في بعض العيّنات من شعر أنسي الحاج يتوصّل إلى أنّها تنبني بالتّضادّ قصد إنشاء عالَم شخصيّ، وأنّها تحقّق التّكافؤ الصّوريّ (L'équivalence figurale) بحسب عبارة «إيف فادي»[2]. وهو حين يواصل البحث في الصّورة النّحويّة لنصّ أنسي الحاج يؤكّد استعاضة الشّاعر عن حروف الاستئناف المألوفة في أشعار العرب بالوقف المؤدّى بالنّقاط والفواصل. وحين يحلّل طبيعة الصّورة الإيقاعيّة يذكر ما اصطلح عليه بالانبثاق الإيقاعيّ المفاجئ من رحم إيقاع جار في النّصّ وذلك في قصيدة «رجل يغوص» إذ يتكرّر الفعل «رأى» المنسوب إلى ضمير المتكلّم المفرد. وأمّا شعريّة هذا الجنس من الكتابة في نصّ بول شاوول (كلّ هذه الأيّام) فمن أظهر علاماتها خضوعُ المقاطع السّبعة المكوّنة للقصيدة لضابط التّماثل في البياض الذي هو مؤشّر التّماثل والتّكافؤ في مستوى التّركيب والمولّد لمواطن صمت في قصيدة النّثر. ثمّ إنّ التّكاثر التّركيبيّ القائم على التّوازي يقلّص من حضور حروف الاستئناف والعطف ويؤول إلى مناوأة الخطّيّة التي يقوم عليها النّثر في العادة.

---

1 النّدوة مسألة من المسائل المقرّرة في شهادة الماجستير عربيّة السّنة الأولى، السّنة الجامعيّة: 2004–2005 بكلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، وقد أمدّنا الزّميل الأستاذ محمّد الخبو مشكوراً بنسخة مخطوطة لمكوّنات هذه المسألة.

2 خصّص هذا الباحث في قصيدة النّثر حيّزاً من كتابه «قصيدة النّثر وأراضيها» لتحليل عناصر الشّعريّة فيها وتحدّث عن «البنيات المتماثلة والبنيات المحتدّة»، وقدّم أمثلة من نصوص شعراء قصيدة النّثر في فرنسا (بودلير – كلوديل – مالارميه...). ونقل في آخر هذا الحيّز ما سمّاه «غاليري» بخصوص «إشراقات بودلير» «انقطاعاً هرمونيًّا». انظر:
YVES VADE, ***Le poème en prose et ses territoires***, éd. Belin, 1996.

وممّا تتميّز به قصيدة النّثر في هذا الأنموذج من جهة التّشكّل الإيقاعيّ الذي لا يعوّل على وزن وقافية، تنوّعٌ ظاهر لانبثاقات إيقاعيّة غير متوقّعة أساسُها نسق ثلاثيّ ونسق ثنائيّ يقوم عليهما التّوازي التّركيبيّ. وحين ختم الخبو تحليله لهذه القصيدة بتناول الصّور اللّغويّة ذكر أنّ المقاطع السّبعة تشترك في صورة المتحدَّث عنه (أنتَ المخاطَب)، وأنّ الخطاب الدّائر بين المتكلّم والمخاطَب فيها على سبيل الازدواج يغدو أقربَ إلى الحوارات الباطنيّة في الرّواية المعاصرة، وأنّ المخاطَب يتعامل مع عالم مجهول نسيَه ويصوّر عالَمَ التّيه الذي تعدّدت مظاهره.

وإذا كان المنظّرون لقصيدة النّثر قد نقلوا عن «سوزان برنار» فكرةً مؤدّاها أنّ هذه القصيدةَ تتّصف بالمجّانيّة (La gratuité) ولا تكون لها مقاصد وغايات تتجاوزها، فإنّ قصيدة النّثر عند بول شاوول قد عبّرت عن التّوجّس من «إيقاعات السّلاح» ومن «حوار الأوراق والمعدن» ومن مظاهر المسخ التي تهدّد الذّات والهويّة، وصوّرت بعض وجوه الانبعاث في المقطعين الأخيرين.

والنّاظر في هذه القصيدة إجمالاً يتبيّنُ ما انبنت به من تماسك ووحدة. ويستدلّ بها على أنّ نزوع قصيدة النّثر إلى الهدم وإلى تفكيك البنية المألوفة للشّعر ليس رغبة فوضويّة أو تمرّداً أهوجَ وإنّما هو نزوعٌ إلى مغالبة الشّعر حتّى يستويَ على هيآت غير مسبوقة، وينبثقَ من مناطق غير مرتادة.

يتحصّل ممّا قدّمناه بحثاً في الهويّة الأجناسيّة لقصيدة النّثر وتقصّياً للأفكار النّظريّة التي اقترحها النّقّادُ الأوائل واللاّحقون بهم على امتداد الزّمان، ومتابعةً لعدد من الدّارسين لنصوص هذا الجنس، أنّ قصيدة النّثر جنس من أجناس الشّعر أو نمط من أنماطه يتشكّل على مهل ويتأسّس بوفرة النّصوص التي أدرك أصحابها طبيعة المشروع الجماليّ الوليد، وخاضوا تجربته بزاد ثقافيّ ونقديّ حقيقيّ. وإذا انبرى بعض الدّارسين -في مطلع هذا القرن الجديد إلى مناواة قصيدة النّثر العداءَ، وأظهروا ميلاً إلى التّشنيع عليها لأسباب ذكروها وحجج قدّموها، فلأنّ الذّائقة الشّعريّة التي ترسّخت طوالَ أزمنة، وتربّت على التّجارب الكبرى في تاريخ الشّعر العربيّ، تجد عناء شديداً في التّواصل مع قصيدة النّثر، خاصّة حين تصيرُ الأمثلة مكرورةً، والنّصوصُ نُسَخاً لا ينمو بها الأصل ولا تتمتّنُ جذورُه.

ثمّ إنّ موقف المعاداة لقصيدة النّثر والتّشنيع بما اقترفته من خطايا مثلما ورد في مقال حسن بن فهد الهويمل المذكور سابقاً، يفسّره أمران بينهما ترابط. إنّ قصيدة

النّثر كما أبان عنها أعلامُها والدّعاة إليها جنس هجين يخترق الشّعر والنّثر ويلتقط منهما المكوّنات المشكّلة لهذا الجنس. وإذا كانت «الهجائن الأجناسيّة» (Les hybrides génériques) دالّة على سلوك مقبول ومألوف في الإنشائيّة الكلاسيكيّة الغربيّة على نحو ما أظهره «جيرار جينيت» حين قدّم لها أمثلة تختلف عمّا اصطلح عليه في المرحلة الرّومنطيقيّة بـ «مزيج الأجناس» (Le mélange des genres)[1]، فإنّ النّزوع إلى ما يُعَدّ «صفويّة أجناسيّة» في الأدب العربيّ حتّى بعد أن لابسته أشكالُ كتابة ليست منه بأصل النّشأة الأولى وأحقاب التّاريخ المديد، ما زال نزوعاً مُسْتَحْكِماً في الذّائقة وفي توجيه حركة الإبداع الشّعريّ. والأمرُ الثّاني المتّصلُ بسابقه تحدّث فيه أيضاً هذا النّاقد الفرنسيّ لمّا تساءل: هل بوسعنا محبّةُ جنس محبّتَنا للأشياء الطّبيعيّة، وهل تكون لنا علاقةٌ جماليّة بطبقة منها مثل الأزهار والجبال أو نوع من القطط؟[2] وقد أتت إجابته عن هذا السّؤال انطلاقاً من التّحديد الكانطيّ للتّذوّق الجماليّ (L'appréciation esthétique) ومن الإقرار بالمتعة التي يلقاها المتذوّق للملحمة على سبيل المثال. والباحث في «الأجناس والآثار» ضمن هذا الكتاب[3] يوضّح كيفيّة التّعامل إيجاباً وسلباً مع جنس من أجناس الأدب أو الفنّ عامّة فيقول: "لا تتمثّل محبّةُ جنس أو كرهُه فحسب في قبول السّمات المشتركة لسائر الآثار التي لا يجمعها أحياناً سوى هذا المشترك الغرضيّ و/أو الشّكليّ. وذلك مثلما نحبّ (أو نكره) ما يكون «ملحميًّا» في الإلياذة وفي جلجامش وفي نشيد رولان [...] بل يتمثّل ذلك أحياناً في التّعلّق بمجموع إنشائيّ ونشوئيّ للآثار، تنشأ بينها شبكة معقّدة للقرارات الفعليّة (بواسطة التّقليد أو المواصلة) وللمماثلات الأغراضيّة، وللتّباينات الشّكليّة (أو عكسَ ذلك). وباختصار يكون بينَها جريانٌ، وتفاعلٌ فوق-إجرائيّ يمكنه إثارةَ قدر كبير من المتعة أو النّفور..."[4].

ولا يجد «جينيت» في الصّلات بين الأفراد والأجناس استدلالاً أقوى على موقفه هذا من تفضيل «أرسطو» للمأساة على الملحمة والملهاة، ومن الثّلاثيّة الهيجيليّة الشّهيرة التي تصنّف الأشعار بحسب ما تعبّر عنه من ذاتيّة أو موضوعيّة أو من جمع

---

1 GERARD GENETTE, *Figures V*, éd. du Seuil, Paris, 2002, pp. 62-63.

2 *Ibid*, pp. 41-42.

3 خصّص «جينيت» حيّزاً مطوّلاً موسوماً بـ (Des genres et des œuvres » امتدّ من ص: 39 إلى ص: 133.

4 GERARD GENETTE, *Figures V*, p. 50.

بينهما، ومن اعتبار الفنّ الكلاسيكيّ أكثرَ الفنون تعبيراً عن المثال وأقدرَها على إقامة مملكة الجمال[1]. وغيرُ خافٍ أنّ الاحتراسَ من قصيدة النّثر في بعض ما ينشره الدّارسون العرب، وأنّ تفاوت اقتبالهم لهذا الجنس الهجين من ا لشّعر بتحقير المنعوت، موقفان يستندان إلى الرّؤية الكلاسيكيّة التي تُوغِل في إنكار البديل الدّخيل على عالَم الشّعر العربيّ، والغريب عن أجواء الثّقافة التي تربّى بين أحضانها. وعلى قدر انتهاك قصيدة النّثر تنظيراً وتأليفاً لأسس القصيدة والثّقافة «الأصيلتين» تكون معاداتها شديدةً والحملةُ عليها أقوى وأعنفَ. ولنا في كتاب «المرايا المحدّبة» لعبد العزيز حمّود وفي ما أثاره من مساجلات نقديّة خيرُ دليل على الصّراع الصّداميّ بين «دعاة الحداثة» و«رموز القدامة»[2].

إنّ الجدل الذي أثارته قصيدة النّثر في أوطانها الأصليّة وفي أوطان الهجرة يظلّ جدلاً معبِّراً عن التباسات هذا الجنس وعن مشكليّة وضعيّته الإنشائيّة والأجناسيّة. وإذا كانت الأعمال النّقديّة الأولى التي خُصِّصت لإظهار معالم النّصوص التي أقامت أسس الجنس ووضعت الرّكائز التي انبنى عليها الجنس أعمالاً ينتصر أصحابها لحداثة هذه التّجربة الشّعريّة ويُشْرِعُون الآفاق الواعدة التي يَرُودها شعراؤها ومنظّروها، فإنّ بعض الدّراسات الصّادرة أخيراً تعبّر عن بعض الاحترازات من فورة البدايات، وتُعَدِّل من حماسة النّشأة الأولى. ولعلّ أظهر مثال نسوقه برهانا على ذلك تقديم كتاب «جوليان رومات» وعنوانُه «قصائد النّثر»[3]. وليس تخيّر المؤلّف صيغة الجمع بدل المفرد سوى إشعار بما يثيره التّحديد الأجناسيّ لهذا الشّعر من إشكال. فكثير من الدّارسين يقرّون لقصيدة النّثر بالأجناسيّة منذ صدور المؤلّف الضّخم

---

1 *Figures V*, pp. 52-53.

2 يقول محمّد أحمد البنكي في كتابه «دريدا عربيًّا، قراءة التّفكيك في الفكر النّقديّ العربيّ» المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، وزارة الإعلام والثّقافة والتّراث الوطنيّ، البحرين، 2005، ص: 86، الهامش: 1: "وقد صدر الكتاب في شهر أبريل من العام المذكور [1998] واحتدمت في إثر صدوره معركة نقديّة ممتدّة عبر صفحات جريدة أخبار الأدب المصريّة (وجريدة الحياة اللندنيّة بشكل جزئيّ). وذلك خلال الفترة من أواخر مايو 1998 إلى مارس 1999. وقد ساهم في المساجلات إضافة إلى جابر عصفور وعبد العزيز حمودة مجموعة من الأسماء العربيّة أمثال محمّد لطفي اليوسفي، محمود أمين العالم، محمّد بدوي، سعيد علوش، فؤاد زكريّا، عبد الرزّاق عيد، حسن خضر، يمنى العيد، شوقي بغدادي وغيرهم، الأمر الذي دفع بعضهم إلى تسمية هذه المساجلات «معركة آخر القرن النّقديّة».

3 JULIEN ROUMETTE, *Les poèmes en prose*, Ellipses, édition Marketing, Paris, 2001.

لـ«سوزان برنـار»، ويـوردون أفكارهـا بـدرجات متفاوتـة مـن النّقـل والتّعـديل. وأمّـا «جوليان رومات» فهو يقدّم هذا الموقف النّقديّ الخاصّ بقصيدة النّثر قائلاً: "إنّ هذه الطّبيعة المتمرّدة لقصيدة النّثر هي ما يجعل منها بالفعل أحدَ الأشكال الأكثر حرّيـة، وأكثرَ أشكال الشّعر الحديث عدم استقرار أيضاً [...] فهي وليـدةُ استـبعاد لأجنـاس الطّور الكلاسيكيّ، ترفض أن توصف باعتبارها جنساً جديداً لأنّها تنـوعٌ في الـشّكل، وغيابٌ لإكراه قويّ في الموضوع والأسلوب، وحرّيـةُ إبـداع يعلنهـا ويطالـب بهـا كـلّ شاعر. وهذه الخصائص هي سماتُها الكبرى إلى حدّ يحسُنُ معه الحديث –في غيـاب تعريفٍ دقيق وشامل– عن قصائد نثر بدل قصيدة نثر"[1].

III. في حدّ الجنس الأدبيّ ومحدّداته

يختلف حدّ الجنس وتتغاير محدّداته بحسب الزّاوية التي يُطلّ منها الباحث في المسألة الأجناسيّة على هويّات الأجناس الأدبيّة وعلـى طرائـق تـشكّلها بعـدد مـن النّصوص – العيّنات. ولم يَحُل اختلاف الدّارسين في المسألة مـن تقـديم التّعريفـات التي راموا بها محاصرة هذه المفهوم البلاغيّ والنّقديّ. فما هـو الجـنس الأدبـيّ؟ ومـا هي المحدّدات التي ضبطوها قصد الإحاطة بهذا المتصوّر؟

ليس مصطلح الجنس خاصًّا بمجال الأدب وإنّما هو مشترك بين الانتربولوجيـا التي تهتمّ بالجنس البشريّ وبالمجموعات التي تكـوّن هـذا الجـنسَ، والنّحـو الـذي يُعنَى أعلامُهُ بتفصيل القـول في التّـذكير والتّأنيـث وفي العلامـات الدّالّـة عليهمـا وفي خصائص الجنس الواقع بينهما على نحو ما هو عليه الأمر في اللّغـة الألمانيّـة. ولـيس الجنس أيضاً مـصطلحاً أوجـده البلاغيّـون والنّقّـاد لتمييـز الآثـار الأدبيّـة في منظومـة الأدب، بل إنّ الجنسَ مصطلح رائج الاستعمال في فنّ الرّسم والعمـارة والـسّينما ومـن ذلك أنّ نقّاد الرّسم يتحدّثون عن مشهد الطّبيعة الحيّة ومـشهد الطّبيعـة الميّتـة، وأنّ نقّاد السّينما يميّزون فيلم «الوسترن» من فيلم الكوميديا الموسـيقيّة ومـن فـيلم المغـامرة والصّور المتحرّكة[2].

والظّاهر أنّ تعدّد المأثورات الأدبيّـة ورغبـة كـلّ مبـدع في أن يُخْـرِج عمـلاً لـه مقوّماتُ الجنس من جهة، وأماراتُ المبدع وفرادتُه من جهة أخرى، ممّا عسّر تحديدَ

---

1 Julien Roumette, *Les poèmes en prose*, p. 3.

2 Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, pp. 9-10.

مصطلح الجنس وعقّد عمليّة التّعريف. لقد نبّه «كارل فييتور» في بداية مقاله الموسوم بـ «تاريخ الأجناس الأدبيّة» إلى مسألة التّحديد المصطلحيّ للجنس فقال: "ينبغي – بدءاً وباختصار– أن نتّفق على المصطلح. ففي النّقاش العلميّ الذي تركّز أثناء العشريّة الأخيرة على علاقات الأجناس الأدبيّة فيما بينها، لم يكن لتصوّر «جنس» نفس الاستعمال الموحّد المطلوب، حتّى نتمكّن أخيراً، من أن نتقدّم في هذا الميدان الصّعب، من ذلك أنّه يُتَحَدَّث عن الملحمة والشّعر الغنائيّ والمأساة، باعتبارها «الأجناس» الثّلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه تُسمّى الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائيّ كذلك أجناساً. وبذلك فالتصوّر الواحد يشمل ضربين من الأشياء مختلفين. فإذا أردنا أن نكون واضحيْن ومنطقيّين وجب علينا قصرُ التّسمية على واحد منهما"[1].

إنّ إشكال المصطلح والتّسمية الأجناسيّة الواسمة لمجموعة نصوص تنتمي إلى مجال إبداعيّ واحد وتندرج في دائرة تأليف بعينها، إشكالٌ يتطلّب التّفكير في القضيّة المصطلحيّة تفكيراً يزيل الالتباس بين الأجناس والأجناس الفرعيّة والأنماط من التّآليف. وهذه مسألة نقديّة نظريّة أثارها «جيرار جينيت» في أصل المقال الذي نشره في مجلّة «بويتيك» وأعاد صياغته في كتابه «مدخل إلى النّصّ الجامع». فهو حين عرض للتّفكير الأجناسيّ عند «أفلاطون» و«أرسطو» وقارن بين طريقة كلّ منهما في تناول الشّعر التّمثيليّ، عرض لأجناسيّة المأساة وللتّداخل بين الجنس وأنواعه فقال: "إنّ المأساة، بعبارات نظام الأجناس إذن، تخصيص غرضيّ [مضمونيّ] للدّراما النّبيلة، مثلما أنّ الفودفيل عندنا تخصيص غرضيّ للملهاة وأنّ الرّواية البوليسيّة تخصيص غرضيّ للرواية"[2].

ويضيف «جينيت» أنّ التّفريق بين الدّراما النّبيلة والمأساة غدا أمراً بديهيًّا لدى جميع الدّارسين بعد «ديدرو» و«ليسّنغ» و«شليغل»، غير أنّه حجب طيلة قرون التباساً مصطلحيًّا بين المعنى الواسع والمعنى الضّيّق لكلمة مأساة. ويذكر أنّ «أرسطو» يستخدم إحدى الكلمتيْن والأخرى دون اهتمام بالفارق بينهما، وهذا ما آل إلى وقوع

---

1 نظريّة الأجناس الأدبيّة (تأليف جماعيّ)، تعريب عبد العزيز شبيل، ص: 14.

2 GERARD GENETTE, ***Introduction à l'architexte***, p. 26.

عدد من الإنشائيّين في الخلط وإلى تطبيق المعايير التي ضبطوها لأنواع الجنس على مجموع الجنس[1].

وإذا انتقلنا بهذه الأفكار الأجناسيّة من مجالها الغربيّ إلى مجالنا العربيّ ظلّ هذا الإشكال قائماً. ففي الشّعر العربيّ القديم تشمل التّسمية الأجناسيّة للشّعر أصنافاً من التّأليف المنظوم في شتّى الأغراض ما كان منها مشهوراً أو مغموراً، وما كان منها منذوراً للإنشاد في مقام التّذوّق بالسّماع أو مطلوباً للتّلحين والغناء في مجالس الطّرب خاصّة بالنّسبة إلى موشّحات الأندلسيّين. ويبدو أنّ تسميات من قبيل المدحيّة والمرثيّة والخمريّة والزّهديّة والنّقائض قد اتُّخِذت واسماتٍ لأنماط من القصيدة العربيّة ولتخصيصات للشّعر الذي كان جنساً جامعاً لها مشتملاً عليها.

وأمّا في الأدب العربيّ الحديث الذي أفاد من الآداب الأجنبيّة التّجارب والرّؤى الإبداعيّة فإنّ مسمّيات «الشّعر الحرّ» و«شعر التّفعيلة» و«في غير العموديّ والحرّ» التي روّجت لها حركة الطّليعة في ستّينات القرن المنقضي في تونس[2]، قد مثّلت آفاقاً إبداعيّة يروم الفاتحون لها الارتباطَ بالميراث الشّعريّ العربيّ والانتسابَ إلى أصل القصيدة، والبحثَ عن شجرة نسب شعريّ آخر، بينما كانت «قصيدة النّثر» التي تولّدت من رحم الشّعريّة الغربيّة وبفعل التّرجمة لسمّاها الأجناسيّ الهجين انعطافةً حادّة عن ذلك الميراث وارتياداً لمسلك متشعّب تَعَرَّف الشّعراء – النّقّاد على خباياه ومخاطره.

لكنّ تعقّد التّعريف للجنس الأدبيّ وتنوّعَ الأنماط التي تُداخِله وتروم التّباعدَ عنه أحياناً، قَوَّى السّعيَ إلى تقييده بالحدّ الضّابط، وإلى الإقرار بسلطته وأهمّيته في تنظيم ميدان الإبداع.

---

1 GERARD GENETTE, ***Introduction à l'architexte***, p. 26.

2 خصّص الطّاهر الهمّامي أطروحة المرحلة الثّالثة (شهادة التّعمّق في البحث) لهذه الحركة. انظر: **حركة الطّليعة الأدبيّة في تونس 1968–1972**، كلّيّة الآداب منّوبة، دار سحر، 1994، وفي الباب الأوّل من الفصل الثّالث تحديد للطّليعة مفهوماً وحركة من ص: 109 إلى ص: 147.
وخصّص حسين العوري أطروحة (دكتوراه الحلقة الثّالثة) لـ «**تجربة الشّعر الحرّ في تونس حتّى نهاية 1968، دراسة نقديّة في الأشكال والمضامين**»، منشورات كلّيّة الآداب منّوبة، 2000. انظر بحث المؤلّف في الشّعر الحرّ بالصّفحات: 10–12، وتأريخه لـ«هذا الأسلوب في الكتابة الشّعريّة» في تونس (1952 أو 1953).

إنّ النّوع الأدبيّ في نظر «رينيه ويليك» و«أوستين وارين» مؤسّسه، مثلُه في ذلك مَثَلُ الكنيسة أو الجامعة أو الدّولة[1]. وهو في منظور «كيبيدي فارقا» "مقولة تتيح الجمعَ –وَفق مقاييس مختلفة– بين عدد من النّصوص"[2].

والجنس كما حدّده «طودوروف» «فعل كلاميّ مُمَأْسَسٌ» تقوم به المؤسّسة الأدبيّة في المدرسة والجامعة وفي مجال النّقد الأدبيّ الذي يصنّف الآثار ويمنحها تسميتها الأجناسيّة، وفي نشاط النّشر والتّوزيع حين يتولّى القيّمون على هذا النّشاط ضبطَ المسمّيات الواسمة لما يصدر من تآليف. ولعمل التّأسيس الذي ينجزه الجنس الأدبيّ وجهان متآلفان: إنّه يحدّد نماذج الكتابة بالنّسبة إلى المؤلّفين ويبني أفقَ انتظار للقرّاء[3]. وقد أكّد «يافس ستالوني» أهمّية الإشارات الأجناسيّة من النّاحيتين فقال: "لقد غدت الإشارات الأجناسيّة، في عمليّة النّشر الحديثة، المكمّلَ الضّروريَّ للعنوان الذي يضفي على الكتاب «منزلة رسميّة» يريد كلٌّ من المؤلّف والنّاشر إيلاءَها للنّصّ، ولا يكون بوسع أيّ قارئ إهمالها أصلاً حتّى إذا لم يكن مدفوعاً إلى الموافقة عليها. وقد يصل الأمر إلى حدّ أنّ هذه العلامة [الأجناسيّة] التي ترتبط بخارج النّصّ، تستطيعُ –بمفردها– تكوينَ دليل مفصَّل، وعنصرَ حكم جماليّ، وحيلةً يستعملها المؤلّف لاحتكار طريقة القراءة"[4].

وعلى العموم فإنّ تعريف الجنس الأدبيّ غالباً ما يكون مرتبطاً بالمحدِّد الذي يتخيّره الباحث في المسألة الأجناسيّة وبالأفق الذي يطلّ منه عليها. لقد تعدّدت المحدِّدات التي حكمت تعريفَ الأجناس الأدبيّة وتنوّعت الضّوابط والمقاييس التي اعتمدها الدّارسون لها. ويمكن إحصاء هذه المحدِّدات تباعاً:

---

1 رينيه ويليك – أوستين وارين، **نظريّة الأدب**، ص: 267.

2 KIBEDI - VARGA, ***Dictionnaire de littérature de langue française***, Bordas, 1987.
وقد نقلنا الشّاهد من: YVES STALLONI, ***Les genres littéraires***, p. 12.

3 نقلنا تعريف «طودوروف» للجنس من كتاب «**الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس**» لفرج بن رمضان، ص: 43. وقد التبست الإحالة إذ نجد في الهامش عدد 2 إحالة على كتاب «**مدخل إلى الأدب الفانتاستيكي**» ص: 8/7، ولكنّنا لم نعثر فيهما على هذا التّعريف ولا على ما أورده المؤلّف من أفكار تخصّ الوظيفة المؤسّسيّة للأجناس الأدبيّة. وقد تضمّنت الصّفحات الأولى (من ص: 7 إلى ص: 27) في هذا الكتاب جملة من الأفكار المهمّة الخاصّة بالأجناس ومن أهمّها تمييز «طودوروف» للأجناس التّاريخيّة من الأجناس النّظريّة التي تشمل أجناساً أوّليّة وأخرى مركّبة.

4 ***Les genres littéraires, op. cit***. p. 7.

1. المحدّد البيولوجيّ

كان مصطلح الجنس (Genre) يحيلُ على فكرة الانتماء والأصل خاصّة إذا اعتمدنا الكلمة اللاتينيّة (Generis - genus) التي اشتُقّ منها، وعُدَّ المحدِّد البيولوجيّ للجنس الأدبيّ من أعرق المحدِّدات الأجناسيّة. والدّليل على ذلك أنّ الفيلسوف الإغريقيّ المؤسّس لإنشائيّة الشّعر التّمثيليّ تحدّث عن تولّد المأساة من الدّيثرمبوس وعن نشأتها واستوائها جنساً له مميّزاته التي بلغت به درجة الاكتمال. يقول «أرسطو»: "ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً [...] فالمأساة ترجع إلى مؤلّفي الدّيثرمبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلّفي الأناشيد الإحليليّة التي لا تزال يُتَغَنّى بها في كثير من المدن حتّى اليوم، ثمّ نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصّة بها، وبعد أن مرّت بعدّة أطوار ثبتت واستقرّت لمّا بلغت كمالَ طبيعتها الخاصّة"[1].

إنّ الجنس في هذا التّصوّر الأرسطيّ، يُمَاثل الكائن الحيّ الذي يُولد بعد مخاض ويشهد حركة نشأة تَؤُولُ إلى الاكتمال وتنتج للجنس مثالاً وأنموذجاً يَبرُزان في تأليف شاعر من الشّعراء، يكون محلّ إشادة واحتفاء لأنّه بلغ بالجنس غايةَ التّأليف وتمامَ الصّياغة. وهذا شأن «هوميروس» الذي أبرز الفيلسوفُ فضلَه في تأليف المآسي[2].

تواصل النّظر إلى الجنس الأدبيّ من جهة المحدِّد البيولوجيّ أو الطّبيعيّ عبر التّاريخ، وكان نقّاد القرن التّاسع عشر من ورثة هذا الموقف الأجناسيّ الذي يعتبر الجنسَ كائناً طبيعيًّا له ولادة ونشأة. وأبرزُ مَن مثّلَ هذا الاتّجاه «فردينان برونتيير» (BRUNETIERE) الذي أخذ عن «داروين» بعضَ معالم نظريّته في النّشوء والارتقاء

---

1 أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ص ص: 14-15.
والدّيثرمبوس (Le dithyrambe) شكل لا يُعْرَف اليومَ ولم يبقَ منه أيُّ مثال، ولكنّه يُعرَف عامّة بأنّه نشيد جوقة يُرْفَع إلى ديونيزوس وهو يندرج ضمن الأشكال الغنائيّة، ويعتبره «أفلاطون» بامتياز القصيدة السّرديّة الخالصة.
وأمّا النّشيد الإحليليّ (Chant phallique) فهو شعر يُرْفَعُ إلى رمز القوّة الإنتاجيّة في الطّبيعة، منسوب إلى الإحليل وهو آلةُ التّناسل في ذكور الحيوان ولهذا كان مخالفاً للدّيثرمبوس لأنّه من «وضيع» الشّعر أقرب إلى الإضحاك والهزل ومنه تولّدت الملهاة.

2 يقول «أرسطو»: "وكما كان هوميروس شاعراً فحلاً في هذا النّوع العالي من ا لشّعر -لأنّه لم يبرع فقط في فخامة الدّيباجة الشّعريّة، بل وأيضاً في جعل محاكياته ذاتَ طابع دراميّ- كذلك كان أوّل من رَسَمَ معالمَ الملهاة"، المرجع السّابق، ص: 14.

واعتبر حياة الأجناس الأدبيّة شبيهةً بحياة الكائنات الحيّة التي تكون لها طفولةٌ ونضجٌ يبلغ به الجنسُ تمامَه ومثالَه، ويكون لها تراجُعٌ يؤول بها إلى نهايتها. وليس يَخفى استنادُ أصحاب هذا الموقف إلى فكرة الانتقاء الطبيعيّ في تفسير الصّلات بين الأجناس وفي تبرير تحوّلاتها وفي دراسة التّطوّر الأدبيّ. إنّ الأجناس في مجال الأدب تختلف اختلافَ الأنواع في الطّبيعة، تدريجيًّا وبتحوّل الواحد منها إلى الكثرة، ومن البساطة إلى التّعقّد وذلك بواسطة ما يُسَمّى اختلاف الطّبائع[1].

وحين تساءل «برونتيير» عن تحوّلات الأجناس وعن القوَى المجهولة التي تؤثّر فيها تقويةً لها أو تخفيفاً من استقرارها، أجاب عن ذلك بذكر الوراثة والأصل وفسّر وجود بعض الأجناس أو غيابها عند الشّعوب بتأثير الوسط وهو عنده المعطيات الجغرافيّة أو المناخيّة والمعطيات الاجتماعيّة التي تفرضُها بنيةُ المجتمع التي تتفاوت حضارةً، والمعطيات التّاريخيّة. وأضاف إلى كلّ ذلك ما سمّاه الفرديّة التي تعني جملةَ الخصال التي يكون بها الفردُ وحيدَ جنسِه ويُدْرج بسببها في تاريخ الأدب شيئاً لم يكن موجوداً قبله[2]. ولا يغفل صاحبُ هذه النّظريّة في الأجناس عن إيراد عنوان كتاب «داروين» «أصل الأنواع» وعن الإفادة من الأفكار الواردة فيه وذلك من قبيل الصّراع الحيويّ والبقاء للأصلح والانتقاء الطّبيعيّ.

جملةُ هذه الأفكار التي أوردها «برونتيير» في درسه الافتتاحيّ بدار المعلّمين العليا، والتي نُشرت في كتابه المذكور سنة 1892، تبرِّرُ العنوانَ الذي وضعته «ماريال ماسي» للحيّز المخصَّص لهذا النّاقد. إنّ حديثها عن «داروينيّة أدبيّة» (Darwinisme littéraire) تفسّره تشابهاتٌ كثيرةٌ بين النّشوء والارتقاء في مجال علم الطّبيعة والبيولوجيا وفي مجال الأدب، وتعويلٌ شديدٌ على مواقف «شارل داروين» العالِم الطّبيعيّ الإنجليزيّ الذي ضبط قوانين النّشوء والارتقاء وأبان حركة الانتقاء الطّبيعيّ التي تحكم حياة الكائنات والأنواع.

لقد عُدّت نظريّة «برونتيير» في نظر «جان ماري شافر» المنتهَى الأقصَى للجدول البيولوجيّ في ميدان التّصنيف الأدبيّ[3] خاصّة لأنّه يتحدّث عن «عائلات

---

1 الكلام لـ «برونتيير» مأخوذ من كتابه: «تطوّر الأجناس في تاريخ الأدب» وقد نقلناه من كتاب:
MARIELLE MACE, *Le genre littéraire*, p. 84.

2 نفسه، ص: 85.

3 JEAN - MARIE SCHAFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 48.

فكر، ويرى أنّ كلّ عائلة منها تَنْشَدُّ إلى أجناس تلائمها بطريقة مخصوصة. فكما تابع «أرسطو» تطوّرَ المأساة التي بلغت أوجَ اكتمالها الأجناسيّ في نصوص «هوميروس»، عَدَّ «برونتيير» الجنسَ الأدبيَّ ذا سيرورة وحركة ذاتيّة يستوي بهما كائناً إبداعيًّا واعياً بذاته مطوِّراً وسائله بالغاً مرحلة النّضج والاكتمال.

والجامعُ بين «أرسطو» و«برونتيير» في الأجناس وحركيّتها هو القول بالسّمات الأساسيّة لكلّ جنس والانطلاق ممّا عُدَّ لديهما موقفاً جوهرانيًّا (Essentialiste). ولمّا كانت قوانين البيولوجيا والوراثة هي التي حدّدت متصوَّرَ الجنس في نظريّة «داروين»، عُدَّتْ مسألةُ انتسابه نتيجةً طبيعيّةً متولِّدةً من هذا التّفكير الأجناسيّ، وعُدَّ الارتباطُ بالماضي أمراً قويَّ الحضور في العلاقات بين الأجناس. غير أنّ «برونتيير» حين يفكّر في الجنس الأدبيّ وفي طبيعته وتاريخه لا يُدْخِل عناصرَ خارجيّةً يفسّر بها الحركة الدّاخليّة للأدب وإنّما يقصر تفكيرَه على ما هو أدبيّ صرف "فالأثر الفنّيّ قبل أن يكون علامةً هو أثر فنّيّ [...] وهو يوجَد بذاته ولذاته"[1].

إنّ هذا المحدِّد الطّبيعيّ والبيولوجيّ الذي اتّخذه «برونتيير» مقياساً للتّعريف بالجنس قد لقي معارضةً من المهتمّين بالمسألة الأجناسيّة. ولعلّ حديثَ النّاقد عن صراع الأجناس بموجب حتميّة البقاء للأصلح منها ممّا أثار اعتراضهم عليه. لقد أظهر «جان ماري شافر» أنّ هذا الصّراع المعدود لازماً بين الأجناس لا تؤكّده حقيقةُ الآداب وأنّ «التّعايش السّلميّ» بينها واقعٌ ممكنٌ وقائمٌ في حالات كثيرة وبين أجناس متباعدة ومتقاربة. والمثال على ذلك رواية التّجسّس والرّواية البوليسيّة[2]. ثمّ إنّ ما يترتّب على هذا التّفكير البيولوجيّ في المسألة الأجناسيّة –رغم ادّعائه الموضوعيّة كما ترى «ماريال ماسي»– هو تشريعُ السّنّة وتأكيد القانون المتمثّل في نظام من القيم الذي أقرّه النّاقد مسبّقاً[3].

2. المحدِّد الغرضيّ أو المضمونيّ

الغرض والمضمون هما مادّة الأدب ومحتواه وهما ما يكون موضوعاً للتّحليل

1 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 53.
2 *Ibid*, p. 57.
3 MARIELLE MACE, *Le genre littéraire*, p. 79.

والبناء والاستدلال، وما يكون محورَ الحديث. ويُعَيِّن الغرضُ في الموسيقى عنصراً يكون محورَ التّنويع. وفي مجال النّقد الأدبيّ يعيّن الغرض متصوَّراً أو فكرةً من قبيل الحبّ أو الموت أو الإبداع أو الطّبيعة. ومن أمثلة الأغراض في الأدب مسألة الاغتراب عند «سان جون بيرس»، وموضوع المدينة في شعر «بودلير»، وموضوع معاناة الإبداع عند «مالارميه»[1].

إنّ الأغراض التي تكون مجرَّدةً وعامّةً تتجسّد عبر أشكال محسوسة ومخصوصة بواسطة المادّة اللّسانيّة ومن خلال الكلمات والصّور. وليس الانطلاق في دراسة الأدب من زاوية الغرض أو المضمون اتّجاهاً نقديًّا حديثاً وإنّما هو منزع عريق في تاريخ النّقد. غير أنّ النّقد الأغراضيّ قد شهد مع «غاستون باشلار» تطوّراً ملحوظاً لمّا أبان هذا الفيلسوف القنوات الأغراضيّة وأوضح أشكالَها وتحوّلاتها وعقد صلتها بمتخيّل المؤلّف[2].

والغرض كما حدّده بعض النّقّاد هو العمود الفقريّ والإيديولوجيّ والحدثيّ للأثر الأدبيّ وهو الذي يؤمّن له وحدتَه وتناسقَه، ويكون محوراً تدور حوله تأويلات الأثر كأن يكون الأخذُ بالثّأر غرضاً يستقطب المأساة.

ومع أنّ الغرض في أجناس الأدب يبدو أمراً واضحاً لأنّه المخصوص بعناية الدّارسين فإنّ السّمة متعدّدة الأشكال للأغراض تمثّل سببَ التباس مصطلحيّ نسبيّ إذا اعتبرنا علمَ الأغراض (La thématologie) علماً ما زال حديث العهد واعتبرنا تطوّره مساعداً على إنارة العلاقة بين اللّون (Motif) والغرض (Thème) والموضوع المشترك (Topos) والأسطورة[3]. ويَبْرُز هذا المحدِّد الغرضيّ أوّلَ ما يَبْرُز في تسمية الأجناس سواء في آداب الغرب أو في آداب العرب. فالرّواية -على سبيل المثال- تتفرّع إلى رواية عاطفيّة وبوليسيّة ورواية مغامرات ورواية السّيرة الذّاتيّة ورواية الرّسائل، والشّعر العربيّ القديم توزّع أنماطاً حافظت على شكل القصيدة ووحدتها

---

1 JOËLLE GARDES-TAMINE, MARIE-CLAUDE HUBERT, ***Dictionnaire de critique littéraire***, Armand Colin, Paris, 1993, p. 209.

2 ***Ibid***, p. 209.

3 VERONIQUE KLAUBER, article « ***Thème*** », ***in*** : ***Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis***, Albin Michel, Paris, 1997, pp. 822-823.

فكانت تسميات المدحيّة والمرثيّة والفخريّة والخمريّة أدلّة على الغرض الذي تدور عليه أشعار العرب.

لقد عدّد هشام الرّيفي في مقاله الموسوم بـ «في الغرض أو أعمال القول الشّعريّ عند العرب القدامى» أنواعَ الغرض والمعنى في بعض ما كتبه النّقّاد القدامى، وتساءل عن تصنيفهم الأقاويل الشّعريّة وعن صلتها بمسألة الجنس في نظريّة الأدب عند القدامى. والرّأي عند الرّيفي أنّ "«الغرض» و«الشّكل الخارجيّ» مدخلان قامت عليهما شبكة تصنيف الأقاويل الشّعريّة عند النّقّاد العرب القدامى، مدخلان يكشفان عمّا تقوم به الأجناس الشّعريّة وتتمايز حسب نظرهم"[1].

ويبدو اشتراكُ النّقّاد القدامَى والمنظّرين المحدثين أمراً حاصلاً بشأن الغرض والمضمون باعتبارهما أساسَ الهويّة الأجناسيّة لنصوص الأدب، ومقياسَ تسمياتها وتحديد الجداول الأجناسيّة. إنّ تمييز «أرسطو» بين أجناس الشّعر التّمثيليّ التي تشترك في الأصل الجامع والمولِّد لها، والتي تختلف من جهة موضوع المحاكاة، تمييزٌ يتأكّد به تعويلُ هذا الإنشائيّ المؤسّس للنّظريّة الأجناسيّة على مقياس الغرض واحتكامُه إلى موضوع المحاكاة لإقامة الفروق بين أجناس الشّعر التّمثيليّ عند الإغريق.

لقد عرض «جان ماري شافر» لهذا المحدِّد الأجناسيّ الذي منح الأجناس والأنماط سماتها النّوعيّة، وذكر أمثلة عديدة لتسميات تبرز دور الغرض في وسم الجنس (التّرجمة الذّاتيّة – شعر الحبّ – سرد الخيال العلميّ – قصص الرّحلات – رواية المغامرات – الشّعر الميتافيزيقيّ – الشّعر السّياسيّ...) واعتبر أنّ هذه التّسميات تقوم بوظيفة تواصليّة. يقول هذا النّاقد: "إنّ الأهميّة الممنوحة لسمات المضمون حتّى إذا لم تكن من أجل حاجات الاختزال والتّناسق النّظريّين (كما هو الحال عند «هيغل»)، لا تثير الدّهشة، فإحدى غايات التّواصل بين النّاس، في آخر المطاف، تبادل المعلومات. ومسألة محتوى الرّسالة وإدراكُ «موضوعها» تكون إذن، وبصورة طبيعيّة، المظهرَ الذي يَنْشَدُّ إليه انتباهُهم"[2].

1 مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم، ص: 50. وقد ذكر هشام الرّيفي من الأقاويل الشّعريّة: القصيد – الرّجز – المسمّط – المزدوج – المخمّس – التي قسّمها النّقّاد العرب إلى المدح والفخر والرّثاء والهجاء والعتاب والنّسيب والغزل والطّرد والتّزهيد والاقتضاء والاعتذار.

2 JEAN-MARIE SCHAEFFER, ***Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*** p. 108.

إنّ تحديد الجنس باعتبار الغرض الذي يَسِمُه وبمقتضى المضمون الذي ينطوي عليه النصّ المندرجُ في هذا الجنس يعقد أعرافَ التّعامل معه، ويؤسّس ضوابط النّظر فيه. ثمّ إنّ الوسم الأجناسيّ لأثر بطبيعة مضمونه يولّد نوعاً من التّهيّؤ الذي يسبق الإقبال عليه، وإنّه لتهيّؤ يَقْوَى حين يكون القارئ قد أَلِفَ بعضَ النّصوص التي تمثّل عيّنات للجنس أو للنّمط. فحين تُعْرَضُ عليه مدحيّة أو خمريّة أو مأساة في لغة قومه أو في لغة أخرى يحذقها، وتكون ثقافته الأدبيّة قد تمرّست بمثل نصوص الجنس من جهة الأغراض، فإنّه يعبّر عن استجابات نوعيّة وكمّيّة مخصوصة، ويلقى النّصّ لقاءَ العارف بما يَعِدُه به وبما يتطلّبه منه لتحقيق الوعدِ وتقوية الاستعداد لملاقاة الجنس.

لكنّ هذا المحدِّد الأجناسيّ العريق في تاريخ النّقد والإنشائيّة لم يكن دوماً محلّ اتّفاق بين المهتمّين بالمسألة الأجناسيّة. لقد نبّه «وولف ديتير ستمبل» (W. D. STEMPEL) إلى أنّ النّزوعَ إلى إقامة علاقة السّبب بالنّتيجة بين بعض الخصائص الدّلاليّة في الأثر يؤول إلى إهمال مكوّنات أخرى لا تقلّ عنها قيمة، وذلك من قبيل المظهر الصّيغيّ وهو مظهر جماليّ له قيمته في الأثر المقروء. ولذلك "يبدو من غير المريح أن نؤسّس هذا النّشاط [الجماليّ] فحسبُ على معيار ذي طابع دلاليّ"[1]. لقد نبّه «ستمبل» إلى أنّ اتّخاذ الغرض محدِّداً لجنس الشّعر تخصيصاً قلّما أعطى للمظاهر التي يمكن أن نصل بينها وبين الوظيفة الجماليّة للّغة، قيمتَها الحقيقيّة، ونبّه «كارل فييتور» (K. VIËTOR) إلى أنّ السّوناتا والقصيد الغنائيّ والمرثيّة وإن تشاركت في الفكرة وشعر الإحساس، فلا يمكن أن يُعَدّا السّمة المكوّنة لكلّ من هذه الأجناس الثّلاثة. وإلى نفس هذا الموقف ذهب «كارل فييتور» حين قارن بين «المرثيّة» و«اللّيدة» و«النّشيد» (Lied) التي يغلب عليها التّعبير عن الإحساس وانتهى إلى القول: "ليست هذه النّقطة المشتركة هي التي يمكن أن تكون السّمة لكلّ من هذه الأجناس الثّلاثة. إنّنا -بمحاولتنا تعريف الجنس انطلاقاً من المحتوى- قد بلغنا عنصراً أقصَى وعامًّا، والخصوصيّات التي تميّز الأجناس فيما بينها تبدو وكأنّها قد اضمحلّت تماماً"[2].

---

1 وولف ديتر ستمبل، المظاهر الأجناسيّة للتّلقّي، ضمن: نظريّة الأجناس الأدبيّة، تعريب: عبد العزيز شبيل، ص: 126.

2 كارل فييتور، تاريخ الأجناس الأدبيّة، المرجع السّابق، ص ص: 26-27.

وخصائصُ التّأليف التي يتميّز بها كلّ جنس من الآخر هي التي تبرّر في نظر هذا النّاقد عدمَ التّعويل على المحدِّد الغرضيّ في التّعريف بالجنس. فتحديدُ شيء كأنّه البنية الفرديّة هو ما يتيح الإحاطة بما يكون فعلاً تحديداً للجنس.

3. المحدِّد الأسلوبيّ

الأسلوب في الأدب يرتبط بالعبارة وصياغة القول، وهو ناشئ من اختيار الكلمات ومن ترتيبها والملاءمة بينها بحسن التّأليف، ومن إيجاد التّناسب بين غرض القول وكيفيّته. ولقد ضبط البلاغيّون القدامى وفي العصر الوسيط طرائق إجراء الكلام، وحدّدوا جملةً من الشّروط التي تُعَيِّنُ جمالَ القول وفصيحَ العبارة.

وكان «أرسطو» أسبقَ المهتمّين بفنّ الكلام الشّعريّ لمّا تحدّث في المجاز والأسماء المختَرَعة وفي لغة القول. وممّا ورد في تمييزه لغة الشّعر من لغة التّخاطب العاديّ قولُه: "وأعظمُ العوامل أثراً في إيجاد الوضوح في القول دون الوقوع في الابتذال التّطويلاتُ والإيجازاتُ والتّغييراتُ في الأسماء [...] ولا بدّ من الاعتدال في كلّ قسم من أقسام القول ذلك لأنّ استعمال المجازات والكلمات الغريبة في غير محلّها يؤدّي إلى نفس النّتيجة التي يصل إليها مَنْ يريد أن يُنْتِج أثراً مضحِكاً"[1].

ثمّ إنّ الفيلسوف المنظّر لإنشائيّة الشّعر قد عقد الصّلة بين أنماطه وأساليب صياغته. فالأسماء المضاعفة تلائم خصوصاً الدّيثرمبوس، والأسماءُ الغريبةُ تناسبُ أشعارَ البطولة، والمجازات تلائم الأوزان الإيامبيّة التي لا تلائمها إلاّ الأسماء التي يمكن استعمالُها في لغة التّخاطب[2]. والدّليل على ريادة «أرسطو» للتّفكير الأسلوبيّ الخاصّ بالشّعر التّمثيليّ تأكيده –في أكثر من موضع– أهمّيةَ الأسلوب في صياغة القول الجميل، فهو قد عرّف المأساة هذا التّعريف: "فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل، لها طولٌ معلومٌ، بلغة مزوَّدة بألوان من التّزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء [...] وأقصد بـ«اللّغة المزوَّدة بألوان من التّزيين» تلك التي فيها إيقاعٌ ولحنٌ ونشيدٌ"[3].

---

1 أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة بدوي، ص: 62.
2 نفسه، ص: 64.
3 نفسه، ص ص: 18–19.

وهو قد ضبط للملحمة عدداً من المحدِّدات الأسلوبيّة وحذّر من الغلوّ في التّنميق فقال: "أمّا المقولة [اللّغة] فإنْ أُريدَ التّأنّق في صناعتها فينبغي أن يكون ذلك في الأجزاء الخالية من الفعل وفيما لا يتضمّن خُلقاً ولا فكراً، لأنّ الإسرافَ في التّنميق يُخفي الأخلاقَ والأفكار"[1].

وإذا كانت «الأسلوبيّة» في مُصَنَّفَيْ «أرسطو» «فنّ الشّعر» و«الخطابة» أقربَ إلى فنّ الإقناع وترتيب الحجج لاستمالة المخاطَبين وتوظيف الصّور والمجازات لإيقاع الدّلسة في الكلام على حدّ عبارة القرطاجنّي، فإنّ أسلوبيّة العصر الوسيط رامت وضعَ المعايير لجميلِ القول وبليغِ التّأليف قبل أن يتمّ اللّقاءُ بين الأسلوبيّة والنّقد الأدبيّ للبحث في قيمةَ الآثار الأدبيّة مع «ليو شبيتزر» ومع «شارل بالي» ومع «ميخائيل ريفاتير»، وقبل أن يبرز «العدولُ» مفهوماً مركزيًا في الدّراسات الأسلوبيّة[2].

لقد ركّزت نظريّة الأجناس في العصر الوسيط الأوروبّيّ رؤيتها في محدِّدات الأسلوب، ومن ذلك أنّ «نيكولا بوالو» (BOILEAU) في كتابه «فنّ الشّعر» قد ضبط ما عُدَّ آنذاك نظريّة لمستويات الأسلوب، وخصّ كلّ جنس من أجناس الأدب بأسلوب تميّز به عمّا سواه. وكان التّفريق بين أسلوب رفيع وثان متوسّط وثالث وضيع أمراً شائعاً بين بلاغيّي هذه المرحلة، ينطوي على أحكام معياريّة ذات تعلّق بالذّائقة الأدبيّة عند كبار النّقّاد الذين وجّهوا الأدباء والقرّاء على حدّ سواء.

ومن مظاهر الاهتمام بأسلوب الجنس في العصر الحديث وفي زمان قريب من زماننا ما قدّمه «ميخائيل باختين» لمّا حدّد علاقة الأسلوب بالجنس. لقد اعتبر هذا النّاقد الرّوسيّ أنّ كلّ ميدان لسانيّ له أجناسه الخاصّة به، وأنّ الأسلوب وثيق الصّلات بالملفوظ وبأشكال نموذجيّة للملفوظات، أي بأشكال الخطاب. وممّا ورد في الفصل الذي خصّصه لأجناس الخطاب قولُه: "إنّ العلاقة العضويّة التي لا تنفصم

---

1 أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ص: 71. وليست هذه الشّواهد من كتاب «فنّ الشّعر» تدلّ وحدَها على هذا النّزع الأسلوبيّ عند الفيلسوف. فكتاب الخطابة أكثر دلالة عليه. انظر: بداية مقال «جان ميشال آدام» « *La période* » في: *Versants, stylistique et littérature*, n° 18/1990, Numéro composé par Marc Bonhomme, Les éditions de la Baconnière, Boudry (suisse) 1990, p. 5.

2 انظر: مادّة « Stylistique » لـ«جورج مولينياي» ضمن: *Dictionnaire des genres et notions littéraires - Encyclopaedia Universalis*, Albin Michel, Paris, 1997, pp. 747-757.

بين الأسلوب والجنس تتّضح أيضاً بجلاء كبير عندما يتعلّق الأمرُ بمسألة أسلوب لغة أو بوظيفتها. وبالفعل فإنّ لغة ما أو وظيفتها ليستا سوى أسلوب جنس يخصّ دائرة معيّنة من نشاط التّواصل البشريّ. فكلّ دائرة تكون لها أجناسُها الملائمة لخصوصيّتها، وهي أجناس تتوافق مع أساليب متعيّنة"[1].

وليس «باختين» النّاقد الوحيد الذي أقرّ الأسلوب محدِّداً أجناسيًّا فـ«ستيفان أولمن» (S. ULLMANN) قد عقد الوشيجة بين الأسلوب والجنس الأدبيّ ساعياً إلى أن تتجاوز الأسلوبيّة الأدبيّة دراسةَ كاتب معيَّن أو أثر مخصوص بصاحبه إلى البحث في الخصائص التي تجمع بين كوكبة من الأدباء، وبين مؤلَّفات حقبة بذاتها، أي في ما اصطُلِح عليه بـ «أسلوبيّة الجنس». ففي دراسة الأسلوب في الرّواية الحديثة وجّه هذا النّقاد عنايتَه إلى ما سمّاه ثوابت اللّغة الرّوائيّة والطّاقات المحتملة في الجنس نفسه[2].

ولئن كان المنظِّرون الغربيّون سابقين إلى وضعِ المعايير للتّصنيف الأجناسيّ للنّصوص الأدبيّة، وإلى تخيّر المحدِّد الأسلوبيّ أساساً للتّفريق بين الآثار، فقد سعى النّقد العربيّ الحديث والمهتمّون بنظريّة الأدب إلى الإفادة من جهود المنظِّرين وإلى استقدام هذا المحدِّد الأسلوبيّ من أجل بناء شبكة الأجناس وإقامة الفروق بين أنماط الأشعار. خصّص محمّد الهادي الطّرابلسي بحثاً أَبْرَزَ فيه أهمّية الأسلوب في تحديد الجنس الأدبيّ. ففي الفصل السّابع من كتابه «بحوث في النّصّ الأدبيّ» وعنوانُه «تفاعل أساليب التّعبير وأجناس الكتابة» أشار المؤلّف إلى عدد من القضايا النّظريّة الخاصّة بأجناس الكتابة، وبرّر تناول المسألة الأجناسيّة من الزّاوية الأسلوبيّة بـ"أنّ دارسي الأسلوب قلّما أثاروا المشكل أو بحثوا فيه"[3].

وعلى الرّغم من الاهتمام المتزايد بمسألة الأجناس الأدبيّة لدى نقّاد الأدب لم نشهد عندهم عناية بعمل الأساليب فيها. وهذا رأي أكّده صاحب المقال بأنّ علماء الأسلوب الأوائل مثل «ماروزو» (MAROUZEAU) و«كراسّو» (CRESSOT) حدُّوا الأسلوب بأنّه الاختيار من الرّصيد اللّغويّ المشترك دون أن يتساءل أيّ دارس منهم

---

1 MIKHAÏL BAKHTINE, ***Esthétique de la création verbale***, NRF, Gallimard, 1984, p. 269.

2 محمّد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس، مجلّة عالم الفكر (الكويت)، المجلّد 30، العدد 1، يوليو – سبتمبر 2001، ص: 57.

3 محمّد الهادي الطّرابلسي، بحوث في النّصّ الأدبيّ، ص: 184.

ما إذا كان الاختيار المقصود رَهْنَ اختيار قبله أي رَهْنَ اختيار الجنس الأدبيّ بالذّات[1].

على أنّ ما سُمّي «أسلوبيّة الأجناس» (La stylistique des genres) بدأ في الظّهور مع «أنطوان» (M. ANTOINE) و«أولمان» (ULLMANN) فظهر تنوّع في أنماط الدّراسة الأسلوبيّة. وحين تساءل الطّرابلسي عن حقيقة أسلوبيّة الأجناس وعن خصائصها أجاب بأنّ هذا الضّرب من الدّراسة الأسلوبيّة يقوم على مفاهيم رئيسيّة ثلاثة: مفهوم الأسلوب، ومفهوم الجنس ومفهوم الأدبيّة، وينطلق من فرضيّة التّفاعل بين أساليب التّعبير وأجناس الكتابة في نطاق الآثار الأدبيّة[2]. وذكر أيضاً أنّ دارس أسلوبيّة الأجناس ليس مطالَباً بتحديد الجنس ما هو، وإنّما ينطلق من الإطار المنهجيّ الذي ثبت عند النّقّاد أنّه يمثّل جنساً أدبيًّا. ولكنّ هذا الدّارس مطالَب بأن يتحسّس مظاهر التّطوّر التي قد تَعْرُو مفهوم الجنس في نطاق الأثر المدروس. وعلى العموم "فمن شأن دراسة أسلوبيّة الأجناس أن تساهم في تحديد مفهوم الجنس كما استخدم في النّصّ لا كما استقرّ قبل دراسته بمعنى أنّها تبقى دراسةً هيكليّة اختباريّة"[3].

تعمّدنا إيرادَ هذه الأفكار العديدة لاقتناعنا بأهمّيتها وبفائدتها النّظريّة، غير أنّنا لم نتبيّن طبيعة المفاهيم الثّلاثة التي تقوم عليها أسلوبيّة الأجناس وخاصّة مفهوم الأدبيّة الذي لابس مفهوم الإنشائيّة وشمل كلّ المكوّنات التي يستوي بها العمل أثراً فنّيًّا، ومفهوم الجنس الذي لا يتحدّد إلاّ بعد اكتناه الأسلوب المميّز للتّأليف شعراً كان أو نثراً.

وتكمن قيمة الأفكار التي قدّمها المؤلّف في وضع المهاد النّظريّ لأسلوبيّة الأجناس، وفي تدارك النّقص الذي شاب هذا البحث لدى الأسلوبيّين. وحين عَبَرَ صاحبُ هذا المقال من التّنظير إلى اختبار "الأجناس الأدبيّة التي يمكن استخلاصُها من العربيّة" بمراعاة الأسلوب الغالب أو مجموعة الأساليب الغالبة، نظر في الخطبة والحكاية والمقامة والمسرح وأدب الأمثال، وجعل «الأجناس» الأربعة الأولى مشتركةً في «الأصليّة» بمعنى ما كان بمثابة المصدر فتولّدت منه أجناسٌ أدبيّة متأخّرة عنه

---

1 محمّد الهادي الطّرابلسي، بحوث في النّصّ الأدبيّ، ص: 187.
2 نفسه، ص: 188.
3 نفسه، ص ص: 188–189.

طبعاً[1]، وجعل الخطبة والحكاية جنسين بسيطين بمعنى ما كان على وضعيّة «بدائيّة» في غير المعنى التّهجينيّ، بينما صنّف المقامةَ والمسرحَ جنسين مركّبين[2]. لا منازعةَ في أنّ عمليّة التّصنيف لأجناس الأدب وللأنماط التي تجمعها تسمية الجنس الواحد عمليّة معقّدة وشاقّة أيضاً بسبب التّداخل والتّلابس بين الأجناس ذاتها، ولهذا يحتارُ المصنِّف لها بأيّ المقاييس يأخذ حين يُقْدِمُ على ترتيب منظومة الأدب وعلى فرز ما يأتلف داخلها وما يختلف. لكنّ النّظر في هذا التصنيف المقترح باعتبار الأسلوب الغالب أو الأساليب الغالبة يثير بعض الصّعوبات نجملها فيما يلي:

1. إنّ المسرح ليس جنساً يمكن استخلاصه من أدب العرب ذلك أنّ نشأته الحديثة بفعل اللّقاء بالغرب والارتحال إلى دياره وبفعل التّرجمة والاقتباس من آدابه ممّا يعطّل إدراجه إلى جانب الخطبة والحكاية والمقامة وأدب الأمثال. بل إنّ البحث عن موقع له ضمن شبكة الأجناس العربيّة القديمة يَؤُول إلى ترك محلّه شاغراً على حدّ عبارة الطّرابلسي في بداية المقال.

2. لئن اشتركت الخطبة والحكاية (Fable)[3] في «البساطة» و«الأصليّة» على حدّ ما رأى المصنِّف وباعتبار تحديدِه لمقياسيْ التّصنيف الأجناسيّ، فإنّ الجنسيْن لا يقبلان تمامَ هذا التّحديد لأنّ الخطبة أنواع وأصناف، ولأنّها تستقي من النّثر مادّة التّأليف ومن الشّعر منتظِمِ التّراكيب وأصوات القوافي. وأمّا «الإلقاءُ في مقام معيّن» –وقد عدّه المؤلّف أساساً غالباً للمقامة– فهو أشدُّ تعلّقاً بالخطبة في أغلب أنواعها. وليست «أصالة» الحكاية تحديداً أجناسيًّا يتّفق عليه الدّارسون. فمن المعلوم في تاريخ النّشأة أنّ «الحكاية المثليّة» نمطٌ قصصيٌّ استُقْدِمَ إلى آداب العرب، وأنّ عبد الله بن المقفّع وضع له الرّكائز[4]. وأمّا «التّعريض بالحيوان على حدّ تعبير

---

1 محمّد الهادي الطّرابلسي، بحوث في النّصّ الأدبيّ، ص: 198، الهامش عدد: 10.

2 نفسه، ص: 198.

3 ثمّة اختلاف في التّسمية الأجناسيّة لهذا الشّكل السّرديّ. فالمترجمون لعمل «لافونتان» (*Les Fables*) استخدموا «خرافات» و«حكايات»، والدّارسون لقصص «كليلة ودمنة» استخدموا «الحكاية المثليّة» و«القصّة المثليّة» والأمثولة.

4 خصّص فرج بن رمضان الفصل الثّاني في القسم الثّاني من كتابه «الأدب العربيّ ونظريّة الأجناس» للبحث في «نشأة أجناس قصصيّة عربيّة عن طريق التّرجمة والتّأثير من آداب غير عربيّة»، وبدأ الفصلَ بتناول «الحكاية المثليّة»، وذكر تسميات لها عند ابن المقفّع (الأمثولة – المثل) وعند محمّد غنيمي هلال (الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان) الذي عدّ «كليلة ودمنة» «الأصل البدائيّ لنشأة هذا الجنس». انظر: ص ص: 117–118.

البلاغيّين» وقد عَدَّه الطّرابلسي أساساً غالباً للحكاية، فليس محدِّداً فعليًّا لهذا الجنس فيما رأى فرج بن رمضان وهو يناقش الدّارسين الذين تناولوا كتاب ابن المقفّع: "فالكلام على لسان الحيوان، لا يُعَدُّ خاصّيّة أساسيّة في الحكاية المثليّة، وبالتّالي، فهي على أهمّيتها، غير مميّزة أجناسيًّا. فما كلّ قصص على لسان الحيوان من الحكاية المثليّة، ولا الحكاية المثليّة تقتضي بالضّرورة أن تكون على لسان الحيوان"[1].

لقد رفض بن رمضان ما عدّه الطّرابلسي أسلوباً غالباً في تحديد الحكاية أجناسيًّا، واستدلّ على رفضه هذا بأمثلة من التّراث الأدبيّ عند العرب (رسالة الصّاهل والشّاحج للمعرّي – رسالة الحيوان لإخوان الصّفا) ووسّع دائرة «التّراث المثليّ» لتشمل طائفة الأمثال وأصولها الواردة في «مجمع الأمثال» للميداني وفي القصص الدّينيّ المثليّ في القرآن والحديث، وفيما يتحوّل من الشّعر أبياتاً أو أشطاراً أمثلةً سائرةً. وهو يبرّر هذا التّوسيع باعتمادِ هذه النّصوص والشّذراتِ التّشبيهَ والاستعارةَ والمجازَ أسلوباً وانطلاقها من مبدأ التّمثيل والمماثلة[2].

لقد عقدنا محاورةً نقديّة بين جملة المواقف الأجناسيّة قصدَ إبراز ما تتّصف به مباحث الجنس من تعقّد، وما يطرأ على محدِّداته من تشعّب يحول دون محاصرة الجنس بالتّحديد ودون بناء التّعريف الذي يستوفي حقيقتَه. لكنّنا نروم الآن التّنبيهَ إلى أنّ ما ذكره بن رمضان بخصوص تجنيس الحكاية المثليّة المُجْرَاة على لسان الحيوان، وتوسيع التّراث المثليّ المذكور آنفاً لا يسلم من المآخذ.

وأوّل هذه المآخذ يكون على رفضه التّحديدَ الأجناسيّ للحكاية المثليّة بالمحدِّد الذي اتّفق عليه عدد من الدّارسين وسمّاه الطّرابلسي في مقاله المذكور «التّعريض بواسطة الحيوان». إنّ استبعادَه لهذا المحدِّد الأجناسيّ بذكر رسالة الغفران للمعرّي ورسالة الحيوان لإخوان الصّفا لا يقوم مبرِّراً كافياً لذلك الرّفض خاصّة وهما من جنس يغاير «كليلة ودمنة». وأمّا إنكارُه اقتضاءَ الحكاية المثليّة إجراءَ الكلام (سرداً وحواراً) على ألسنة الحيوان على نحو ما تشكّلت به قصصُ ابن المقفّع باعتبارها مجسِّمةً لنموذج الجنس، فلا نرى له موجباً لأنّ مباحث الأدب المقارن بين النّصوص الهنديّة والفارسيّة التي أخذ منها ابن المقفّع ترجماته، ونصوص هذا الكاتب

---

1 فرج بن رمضان، **الأدب العربيّ ونظريّة الأجناس**، ص: 121.
2 **نفسه**، ص: 122.

ونصوصاً لاحقة بها عند الغربيّين من أمثال «لافونتان» تؤكّد أنّ هذا الأسلوب الغالب في تأليفها جديرٌ فعلاً بتحديها أجناسيًّا.

وأمّا توسيع «التّراث المثليّ» ليشمل ما ذكره فرج بن رمضان، فأمرٌ فيه نظر وتثبّت لأنّ شواهد الشّعر التي تُرْسَل أمثِلة لا تشدّها إلى الحكاية المثليّة أواصر الانتساب الأجناسيّ لأنّها تظلّ منتمية إلى الشّعر بالأصالة، ولأنّها شذرات نصّيّة تظلّ -رغم ما تبدو عليه من إفادة معنًى واكتمال شكل- محتاجةً إلى جنس يحتويها فلا يكون بمقدورها أن تستقلّ بجنس تنفرد به، أو تندرجَ في جنس الحكاية المثليّة التي لا تتمتّع بهويّتها الأجناسيّة إلاّ بالمحدِّد السّرديّ والتّعريض بواسطة الحيوان.

وأمّا "عموم الأمثال في معناها وصيغها المتنوّعة في كتب الأمثال، والقصص الدّينيّ المثليّ في القرآن والحديث"[1] -وقد أدرجهما بن رمضان ضمن التّراث المثليّ- فلا تقوم الحجّة النّقديّة – الأجناسيّة على انتمائها إلى هذا الجنس السّرديّ القصصيّ الذي وضع له ابن المقفع الرّكائز وأقام له المعالم النّصّيّة بتكثير التّأليف الدّائر على مركز واحد والمتشكّل بالصّيغة ذاتها. قد يَصحّ النّسب الأجناسيّ لعموم الأمثال والقصص الدّينيّ المثلِيّ في القرآن فتعتبر «حكاية مثليّة» وتكون جديرة بالانتماء إلى هذا التّراث، لكنّ الأمرَ يحتاج -كي يثبت- إلى دراسة نصّيّة مستفيضة تعقد الصّلات الأجناسيّة بين مكوّنات هذا التّراث. ونحن الآن أميلُ إلى استبعاد هذا النَّسَب الأجناسيّ بضرب من الحسّ القرائيّ الأوّليّ لنصوص الأمثال العربيّة والقصص الدّينيّ في القرآن.

لم تقتصر دراسة الأجناس الأدبيّة من زاوية الأساليب على الأدب العربيّ القديم على نحو ما رأيناه سابقاً وإنّما تجاوزته إلى الأدب الحديث وإلى أساليب الشّعر العربيّ الحديث على غرار ما فعل صلاح فضل في كتابه الموسوم بـ «أساليب الشّعريّة المعاصرة»[2]. لقد بادر المؤلّف إلى تبرير عنايته بالموضوع فقال: "إنّ الخواصّ الأسلوبيّة العامّة للّغة العربيّة في مستواها التّوصيليّ التّداوليّ لم تُبْحَث بالاستقصاء العلميّ الكافي حتّى الآن [...] [ممّا] يجعل من الأجدى بالنّسبة للألسنيّين العرب أن يتوفّروا على استكشاف مجالات أساليب اللّغة وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه

---

1 فرج بن رمضان، الأدب العربيّ ونظريّة الأجناس، ص: 122.
2 صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1991.

النّقّاد في تحليلهم لأساليب الأدب"[1]. والمؤلّف يرى من الضّروريّ بعد هذا التّبرير العلميّ بناء ما سمّاه «سلّم درجات الشّعريّة» المكوّن من درجات خمس يرقى بها ليطلّ على أساليب الشّعريّة المعاصرة التي ضبطها في الأسلوب الحسّيّ والأسلوب الحيويّ والأسلوب الدّراميّ والأسلوب الرّؤيويّ. لقد خصّ المؤلّف أوّلَ هذه الأساليب بشعر نزار قبّاني، وثانيهما بشعر السّيّاب، وثالثها بشعر صلاح عبد الصّبور ورابعَها بشعر البيّاتي. وأمّا الأسلوب التّجريديّ فهو ميزةٌ لشعر أدونيس. ولكن ما هي الفروق الفاصلة بين هذه الأساليب، وبم يتحدّد كلّ واحد منها؟ لن نعرض لخصائصها كافّة، حسبُنا أن نوردَ ما عَدّه هذا الأسلوبيّ فارقاً بين الأسلوب الحسّيّ والأسلوب التّجريديّ: "درجة الحسّيّة تتعلّق إيجابيًّا بدرجتي الإيقاع والنّحويّة. فكلّما كان الإيقاع خارجيًّا واضحاً والنّحويّة مكتمِلةً مستوفاة، كانت الحسّيّةُ أبرز. فإذا أمعنَ الإيقاع في التّلاشي الظّاهريّ وشارف عوالمه الدّاخليّة المستكنّة، وتضاءلت درجة النّحويّة بغلبة وجوه الانحراف على السّياق في مستوياته المختلفة، مال الخطاب الشّعريّ إلى تناقص ظواهره الحسّيّة واقترابه من التّجريد"[2].

قد يبدو التّمييز بين الأسلوبين في هذا الشّاهد أمراً واضحاً، غير أنّ حديثَ المؤلّف عن تحطيم الموضوع في الشّعر التّجريديّ (شعر أدونيس)، وعن وقوع القارئ في فراغ القصيدة، وعن انقسام الأساليب الشّعريّة التّجريديّة إلى تجريد كونيٍّ وتجريد إشراقيّ أفكارٌ نقديّة تشتّت انسجامَ المحدِّد الأسلوبيّ للأشعار، وتولّد خلطاً بين ما هو من صميم الصّياغة وطريقة التّأليف للنّصوص، وما هو موصول بالمضمون الذي تنطوي عليه.

ويقوى الالتباس حين يحدِّد صلاح فضل الفارق بين الأنواع الأسلوبيّة هذا التّحديدَ: "إنّ الفارق بين الأنواع الأسلوبيّة لا يعتمد على طبيعة التّكوين النّصّيّ فحسب، بل تدخل فيه درجة كفاءة التّلقّي وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيّل الأبنية العميقة للقصيدة"[3]. إذا استحضر النّاظر في هذه الأفكار طبيعة الدّرس الأسلوبيّ الذي أفاد من اللّسانيّات النّصّيّة منهج البحث في الظّاهرة الأدبيّة، وتذكّر مبدأ المحايثة الذي عُدَّ قاعدةَ اللّسانيّات وأساسَها المكين، بَدَا له تحديدُ

1 صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص: 17.
2 نفسه، ص: 38.
3 نفسه، ص: 45.

المؤلّف لهذا الفارق بين الأنواع الأسلوبيّة تحديداً غائماً وملتبساً. إنّ التّحوّل المفهوميّ من المحدِّد الأسلوبيّ اللّسانيّ إلى محدّدات أخرى في نظريّة القراءة والتّأويل، وفي نظريّة التّقبّل التي يتحدّث أعلامُها عن الفراغ التّكوينيّ في النّصّ وعن دور القارئ النّموذجيّ في سدّ هذا الفراغ، وعن مشاركته في بناء أبعاده، تحوّلٌ يُصيِّر أسلوبيّة الجنس شتاتاً من رؤى متباعدة.

غير أنّ بعضَ المآخذ على تحديد صلاح فضل لأساليب الشّعريّة تحديداً نظريًّا يخفّف من وقعها على النّاظر فيها ما يجده في غضون الكتاب من فحص نصّيّ يستدلّ به على حقيقة الأسلوب الشّعريّ. والمثال على ذلك دراسته لعيّنات من شعر نزار قبّاني ومن شعر أدونيس. ففي الفصل الثّاني الموسوم بـ «اللّمس بالشّعر وشعريّة الحسّ» ينطلق المؤلّف من فرضيّة نقديّة أساسُها أنّ النّزوع الحسّيّ عند نزار قبّاني حقيقة بادهة منذ الأربعينات، وهو يحلّل مظاهر هذا النّزوع فيقف على معجم الجسد في بعض نصوص هذا الشّاعر ويخلص إلى هذا الرّأي: "وتظلّ ملاحظة التّمازج بين لغة الشّعر ولغة الجسد عند نزار قبّاني ملمحاً أسلوبيًّا مميّزاً له في خارطة الشّعر المعاصر، وهذا يسمح لنا بأن نصف شعريّته الحسّيّة باتّكائها المسرف على «المخيال الجسديّ»"[1].

ويترتّب على هذا النّزوع الحسّيّ في شعر نزار قبّاني -كما يرى صلاح فضل- تميّز شعر الحبّ عنده من أساليب الذين لا يتوغّلون في مناطق الحسّ ويظلّون عند مشارفها. إنّ دراسة هذا النّاقد تعقد المقارنات بين «الشّعراء الغزليّين» في تراث الشّعر العربيّ وفي هذا النّموذج من الشّعر العربيّ الحديث، وتقرّب شعر قبّاني من شعر امرئ القيس ومن «غزليّاته المكشوفة»[2]، وتقدّم ما يمكن اعتباره «أجناسيّة أسلوبيّة مقارنة» أساسُها وحدة «الغرض الشّعريّ».

تتأكّد القيمة الإجرائيّة لدراسة «أساليب الشّعريّة المعاصرة» في هذا الكتاب أيضاً حين تناول صلاح فضل التّجريد في شعر أدونيس وخاصّة حين تحدّث عن «أسلبة التّصوّف»[3]. لقد أبان طبيعة الأسلبة التي قام بها الشّعراء الصّوفيّون من خلال إعادة التّشفير اللّغويّ وذلك بنزع الدّلالات الأولى الحسّيّة والدّنيويّة لكلمات تتّصل

---

1 صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 69.
2 نفسه، ص: 54.
3 نفسه، ص ص: 277-288.

بمجالات الجنس والخمر وحالات النّفس لإدراجها في أنساق رمزيّة جديدة ترتبط بمواجدهم وعالَمهم الباطنيّ والمذهبيّ[1]. وأوضح طبيعة «التّعبير الصّوفيّ» في شعر أدونيس الذي تغلب عليه خاصيّة التّجريد وهي عند المؤلّف "خلاصةُ رؤية للشّعر والحياة واستراتيجيّة أساسيّة في «عدم التّعبير»"[2]، كما توسّل بعض الشّواهد من شعر أدونيس للاستدلال بالتّحليل على اللّغة المجرّدة والمواقف التّجريديّة فيه.

لقد حرصنا على إبراز بعض الكيفيّات التي نظر بها الأسلوبيّون في المسألة الأجناسيّة، وكان النّموذجان المتخيَّران نوعين يكشفانها من زاويتي الزّمان والمكان ومن جهة اختلاف الجنس. لقد كشف الطّرابلسي عن عدد من الضّوابط الأسلوبيّة التي تحدّدت بها المقامة والخطبة والحكاية والمسرح انطلاقاً من الأسلوب الغالب عليها، وحلّل صلاح فضل مقوّمات الشّعريّة المعاصرة في مدوّنة الشّعر العربيّ الحديث باعتماد المنزع الأسلوبيّ المحدِّد لأنماط هذه الشّعريّة. ولئن عوّل الباحثان في «أسلوبيّة الجنس» على ثقافتهما الأسلوبيّة وجَمَعَا إلى التّنظير إجراءً تتّضح به الأفكار النّقديّة العامّة المقدّمة فرضيّات عمل ومنطلقات بحث، فإنّ مقال محمّد الجلاصي الموسوم بـ «أثر الأسلوب في تحديد الجنس»[3] الذي يستند فيه إلى أفكار الباحثيْن السّابقيْن وإلى بعض ما تضمّنه كتاب صلاح فضل «علم الأسلوب» تحديداً، لا يُظْهِر بدقّة الأثر الأسلوبيّ في التّحديد الأجناسيّ. لقد تضمّن المقال عدداً من الأفكار المهمّة المتّصلة بمفهوم الجنس الأدبيّ بين النّظريّة الأدبيّة واللّسانيّة، وعرضاً لجملة من الآراء التي صاغها التّراث النّقديّ والبلاغيّ العربيّ بخصوص لغة النّصّ كي يكون قريباً من الأفهام والأذواق[4]، واستدلّ على «التّفكير الأسلوبيّ» لبعض النّقّاد والبلاغيّين العرب بما أورده أبو الحسن الجرجاني لمّا نصح الشّاعرَ بأنْ يختار لكلّ غرض من الشّعر ما يناسب من الألفاظ والمعاني[5].

---

1 صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص: 277.

2 نفسه، ص: 278.

3 المقال منشور ضمن مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ الحديث، مرجع مذكور، من ص: 118 إلى ص: 134.

4 مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ، ص: 129.

5 نفسه، ص: 131. والشّاهد المثبت هو: "وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصور على الشّعر دون الكتابة، ولا بمختصّ بالنّظم دون النّثر، بل يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التّشوّق والتّهنئة واقتضاء المواصلة، وخطابُك إذا حذَّرْتَ وزَجَرْتَ أفخمَ منه إذا وعدتَ ومنّيتَ".

لقد اعتبر الجلاصي مفهومَ الصّناعة ممثّلاً للحقل الأسلوبيّ في استعمال الظّاهرة اللّغويّة تمثيلاً حقيقيًا. وهو حين صاغ هذا السّؤال المهمّ: "أفلا يكون جنسُ الكتابة عندهم محدّداً مسبقاً بأسلوبه المخصوص؟" لم يقدّم له جواباً وبرّر عسرَ الإجابة عنه بما اتّسم به منهج العرب في تقييم التّراث من تعدّد للاتّجاهات ومن تداخل بينها ومن توزّع بين «باب النّقد» و«علم أصول الأدب» و«علم البلاغة». وممّا عسّر الإجابةَ عن هذا السّؤال الخطير جواباً مقنعاً غيابُ تعريف دقيق للأسلوب عند النّقّاد والبلاغيّين القدامى الذين اكتفَوْا باجتهادات ترومه ولا تقع عليه بعبارة الهادي الطّرابلسي[1].

والمتحصّل من مقال الجلاصي "أنّ الكثير من مظاهر الأسلوب قد توضّحت عندهم ولكنّها لم ترْقَ إلى منزلة تصبح فيها قادرةً على تحديد الأجناس الأدبيّة التي خاضوا فيها من زوايا نظر متنوّعة"[2].

إذا كان مفهوم الأسلوب غيرَ متشكّلٍ في التّراث البلاغيّ والنّقديّ لدى القدامى من العرب، وكان عدمُ تشكّله قد حال دون تحديد الأجناس الأدبيّة على أساس الأسلوب، بان الحديثُ عن «أثر الأسلوب في تحديد الجنس» حديثاً تعوزه صرامة المنهج ويحتاج إلى وصل النّتائج بالمقدّمات. غير أنّ النّتيجة الأولى التي أوردها صاحبُ المقال في الخاتمة تبدو ذات وجاهة منهجيّة حين ترسم معالمَ الطّريق التي يسير فيها الباحث الأسلوبيّ في الجنس: "إنّ الدّراسة الأسلوبيّة في تحديد الجنس الأدبيّ بما هي دراسة وصفيّة اختباريّة تعتبر الأثرَ الأدبيّ تركيباً كلاميًّا قبل أن يكون تمثيلاً أو محاكاة للواقع. فيحاول الدّارس أن يبيّن خصوصيّاته انطلاقاً من العلاقات القائمة بين العناصر المكوّنة له أو علاقات تلك العناصر بآثار أخرى..."[3].

4. محدّد التّقبّل

نشهد مع هذا المحدّد انفتاحاً على ما يتجاوز البنية النّصّيّة إلى ما له اتّصال

---

1 مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ، ص: 133. وقد أحال الباحث على مقال الطّرابلسي «مظاهر التّفكير الأسلوبيّ عند العرب» ضمن «قضايا الأدب العربيّ»، مركز الدّراسات والأبحاث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، تونس، 1978.

2 نفسه، الصّفحة ذاتها.

3 نفسه، ص: 134.

بطرف أهملته النّظريّة البنيويّة الخاصّة بالظّاهرة الأدبيّة. إنّ تفكير النّظريّة الأدبيّة الحديثة في القارئ وأوضاع التّقبّل للأثر ولّد جملةً من المواقف الأجناسيّة ومنها أنّ التّواصل مع الآثار الأدبيّة ليس حبيسَ النّصّ وكيفيّة تشكّله وإنّما هو فعلٌ محكومٌ بعدد من ردود الفعل التي يبديها القارئ إزاء الآثار بمختلف أجناسها.

يقول «هانس روبير ياوس» محدِّداً مدارات هذه النّظريّة التي تولي أهمّيةً كبيرةً لتقبّل الآثار: "وإذا قبلنا مع «ستمبل» (STEMPEL) تعريفَ أفق الانتظار الذي يندرج فيه نصّ من النّصوص بأنّه «تشاكل جدوليّ» يتغيّر كلّما تطوّر الخطاب إلى «أفق انتظار نسقيّ محايث للنّصّ»، فإنّ عمليّة التّقبّل يمكن أن توصفَ بكونها اتّساعاً لنظام علاميّ يتحقّق بين قطبي تطوّر النّظام وتعديله"[1].

ولقد ضبط «ياوس» في بحثه الخاصّ بـ«أدب العصور الوسطى ونظريّة الأجناس» جملةً من الأفكار المتعلّقة بالأثر والجنس في إطار ما عُرف بجماليّة التّقبّل ومن أهمّها تأكيدُه افتراضَ كلّ أثر لأفق انتظار مخصوص به، وظهورَ علاقة النّصّ الفرديّ بسلسلة النّصوص المكوِّنة للجنس بمثابة مسلك إبداع وتحرير متواصل بفضل النّصوص السّابقة.

وليس تحديدُ الجنس عند أعلام هذه النّظريّة متحقّقاً بالنّظر في بنية النّصوص المندرجة في إطاره، وإنّما المعوّل في تحديده ما يفتحه أمام القارئ النّموذجيّ من آفاق انتظار واسعة. ثمّ إنّ تقبّل النّصّ على هيئة متعيّنة والتّعامل معه على نحو يعدّل به هذا القارئ ما حدّه به مؤلّفه أمران يؤكّدان فاعليّة هذه النّظريّة الخاصّة بالأدب وتاريخه، ومنزلة القراءة في إعادة بناء الشّبكة الأجناسيّة لنصوص الأدب.

لقد قدّم «وولف ديتر ستمبل» في مقاله «المظاهر الأجناسيّة للتّلقّي» أفكاراً توضّح العلاقة بين الجنس وتلقّيه وبين تأليف النّصّ وفهمه، وبين تشكّل النّصّ بالتّأليف بواسطة تجسيم الأثر من قِبَل القارئ الذي يعطي لهذا الأثر معنى[2] وفقاً لمعايير العصر أو سننه.

---

1 HANS ROBERT JAUSS, ***Pour une esthétique de la réception***, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 50.

2 نظريّة الأجناس الأدبيّة (تأليف جماعيّ)، تعريب عبد العزيز شبيل، مرجع مذكور، ص: 112.

تتّضح طبيعة العلاقة بين نصوص الجنس وسلوك القرّاء ودرجة استجابتهم لأجناس الأدب بمثال قدّمه «ستمبل» يخصّ أدب الطّليعة ويبرز إشكالَ التّلقّي لهذا الأدب: "نحن نعلم جيّداً أنّ أدب الطّليعة في العصر الحديث لم ينفكّ يضلّل الجمهور الذي -بتأثير إبداعات «غريبة»، وجدَ صعوبةً في استعادة دوره كمُتَلَقٍّ. ولكن، إذا كان الاتّصال قد أعيد، فذلك لأنّ وساطةً قد أمكن القيام بها بين الإنتاج الفنّيّ وعالَم تجربة المتلقّي. ذلك لأنّه كيفما كان التّغيير الذي يستطيع التّشكيل العلاميّ لنصّ تحمّلَه، فإنّ عملَه يتطلّب تتويجه بالتّلقّي الذي -عبر توافقات خفيّة- يربط النّصّ بعالَم قارئه"[1].

يُظهر هذا المثالُ طبيعةَ الإشكال الأجناسيّ النّاجم عن ولادة الجنس الجديد وطريقةَ تجاوزه بإيجاد تفاعل بين النّصّ ومتقبِّله وتحقّق ما سمّاه «ستمبل» تكييفاً أجناسيًّا يكون به تجسيمُ النّصّ بالقراءة وضمان قابليّة فهمه من وجهة نظر صياغته ومحتواه[2].

لكنّ ما اعتبره هذا الباحث في «المظاهر الأجناسيّة للتّلقّي» تجسيماً واقعاً وفعليًّا قد لا يكون أمراً متحصّلاً دوماً، بل إنّ بعض الوضعيّات الأجناسيّة لنصوص الأدب من جهة تقبّلها تُعَطِّلُ فعلَ التّجسيم الأجناسيّ حين يكون القارئ غيرَ متقبِّل لها رافضاً إعطاءَها صفة أجناسيّة بموجب مسلّمات نقديّة وبسبب مواقف ثابتة في الأدب والذّائقة الفنّيّة. ولعلّ جملة الآراء والأحكام التي تضمّنها مقال «قصيدة النّثر وإشكاليّة الشّكل والشّرط» لحسن بن فهد الهويمل تؤكد ما يمكننا تسميتُه بـ«اللاّتقبُّل الأجناسيّ». إنّ التّهم الأدبيّة والقوميّة والدّينيّة التي واجهَ بها هذا النّاقدُ وغيرُه من المحافظين الأشدّاء على «مقوّمات الهويّة والأصالة» قصيدةَ النّثر وأعلامَها، لا تتيح تجسيم هذا الجنس وتقبّل نصوصه، ولا تقيمُ ما اعتبره «ستمبل» وساطةً بين الإنتاج الفنّيّ وعالَم تجربة المتلقّي، وتكييفاً أجناسيًّا للتّجسيم، ولا تفتحُ أيَّ مسلك أجناسيّ يخطو فيه القارئ لملاقاة هذا «الجنس الغريب».

ثمّة أمثلة أخرى تُبْرِزُ وجوهاً من التّجسيم الأجناسيّ للنّصّ الأدبيّ بفعل التّقبُّل، وتفتح المسالك إلى هويّته الأجناسيّة. إنّ «استعادة» النّقد العربيّ الحديث

---

1 نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص: 115.
2 نفسه، ص: 117.

لبعض الآثار التي أهمل النّقّادُ القدامى شأنها وانصرفوا عن ملاقاتها لقاءَ الاحتفاء، تُظهِر كيف يخبو التّقبّل ثمّ تتقد جذوتُه، وكيف يُلْقَى الجنس ونصوصُه ثمّ يُحتضَن.

لقد ظهرت دراساتٌ تخصّ رسالةَ الغفران ومقامات الهمذاني وأشعار أبي نواس والكتابات الصّوفيّة ذات الأبعاد الرّمزيّة، وتوسّل الدّارسون لها طرائق جديدة في تناول الأدب وتشكّل نصوصه، وأفادوا من مكاسب العلوم الإنسانيّة أفكاراً ورؤى وظّفوها في بناء تقبّل جديد لهذه النّصوص ذات الأجناس المختلفة.

ولمّا كانت هذه الدّراسات التي «جسّمت» تلقّي النّقّاد لعيّنات من الأدب العربيّ القديم دراساتٍ وفيرةً، عُدَّ الاقتصارُ على مثال منها أمراً كافياً. والمثال الدّالّ على تجسيم التّقبّل المغاير خاصٌّ برسالة الغفران.

تناول فرج بن رمضان ثالوثاً من المسائل المتّصلة بأدبيّة رسالة الغفران[1] وضبط في المقدّمة الرّهان النّقديّ الذي ألزم به نفسَه فقال: "إنّنا بهذا العمل نريد أن نُثبت بالتّطبيق العينيّ أنّ هذا النّصّ يبقى دائماً مَعيناً لا ينضب لتوليد المعنى ومجالاً خصباً لاختبار العديد من المفاهيم والمناهج النّقديّة والانفتاح على آفاق جديدة للتّفكير في هذا النّصّ وما يتّصل به من قضايا خاصّة وعامّة"[2].

إنّ تحليل المؤلّف لنصّ التّوبة الوارد في قسم الرّدّ على رسالة ابن القارح من زوايا القصّ والتّخيّل والسّخرية يُظهر صورةً من صور التّقبّل لهذا النّصّ الذي لم يَلْقَ من الدّارسين القدامى العنايةَ والتّثمينَ بسبب إعراضهم عن النّصوص القصصيّة وهيمنة الشّعر ومركزيّته في منظومة الأدب العربيّ القديم وفي منظومة الثّقافة والفكر عند العرب القدامى[3].

وتقبُّل نصّ المعرّي من خلال هذه الدّراسة الحديثة للقصص التّراثيّ يُعيد الاعتبار لبعض «عيون القدامة» ويؤكّد أجناسيّة النّصّ المهمّش في التّراث الأدبيّ

---

1 فرج بن رمضان، القصّ، التّخيّل، السّخرية في رسالة الغفران، منشورات دار البيروني، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، الطّبعة الأولى، مارس، 1996.

2 نفسه، ص ص: 7-8.

3 فرج بن رمضان، الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، ص: 33. وقد خصّص المؤلّف مقالاً للبحث في «الأسباب التي جعلت النّقاد القدامى ومؤرّخي الأدب لا يكتفون بإهماله [القصص] بل أمعنوا في استهجانه وإنكاره حتّى أسقطوه من دائرة الأدب جملة". انظر: «محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربيّ القديم»، حوليّات الجامعة التّونسيّة، العدد: 32، السّنة: 1991.

للعرب، ويظهر –بالتّحليل الدّقيق– كيف أنّ السّردَ والتّخيّلَ والسّخرية في رسالة الغفران تشترك في الخصائص التّناصيّة، وكيف أنّ الكتابة التّناصيّة فيها راجعة إلى المباهاة بقوّة الحافظة والقدرة على التّصرّف في الرّصيد الأدبيّ المخزون فيها[1].

والحقيقة أنّ تقبّل الآثار الأدبيّة هذا التّقبّلَ الكاشفَ عن أجناسيّة التّأليف راجعٌ أساساً إلى ما يتزوّد به الباحث فيها من أدوات نظر ووسائل تحليل حديثة تيسّر له النّفاذ إلى خبايا النّصوص وتساعده على بلوغ أقاصيها. ثمّ إنّ اتّساع الدّائرة الإنشائيّة بتنامي المباحث الإنشائيّة الخاصّة بأفانين السّرد ممّا يطوّر فعل التّلقّي لبعض «النّصوص المهملة» ويؤكّد هويّتها الأجناسيّة التي تعذّر على القدامى إظهارُها بسبب الانشغال عنها بغيرها، والخشية من عواقبها، وضعف الزّاد المنهجيّ الملائم للنّظر فيها.

وأشبهُ بمثل هذا التّقبّل لنصّ المعرّي المندرج في جنس الرّسالة تأليف خصّصه مؤلّفاه للنّظر في «أدبيّة الرّحلة في رسالة الغفران»[2] واشتركا مع ابن رمضان في تناول خصائص التّأليف فضبطا العناصر المكوّنة لأدبيّة الصّيغة من ناحية السّخرية. وقد عبّر النّاشر لهذا الكتاب عن موقف له اتّصال بالتّقبّل الأجناسيّ فعدّ «رسالة الغفران» جماعَ أجناس: استعارت من المسرح الحوارَ وصدامه ومن القصّة الرّاوي وحيله، ومن القصيدة الإيقاع وصوره، ومن المقامة السّجع وأجراسَه ومن الخرافة العجيب بألوانه[3].

هكذا نرى كيف ينفتح التّقبّل للآثار الأدبيّة التّراثيّة على أبعاد كانت محجوبةً عن قرّاء زمانها، وكيف يتباعد البون بين أجناسيّة التّأليف وأجناسيّة القراءة بحسب تمييز «جان ماري شافر» وأساسُه أنّ الأولى موصولة بمقاصد المؤلّف (L'intentionnalité auctoriale)، بينما تكون الثّانية مرتبطةً بالوضعيّة التّواصليّة التي تتجاوز مقاصد التّأليف إلى أوضاع التّقبّل. إنّ بناء أجناسيّة النّصوص في ضوء نظريّة التّقبّل وعلى أساس تحديدها لأفق انتظار أجناسيّ ولقرّاء نموذجين، بناءٌ واقعٌ بالجدل بين الأجناسيّتين وهذا جدل أكّده «شافر» بقوله: "إنّ أجناسيّة النّصّ –

1 القصّ، التّخيّل، السّخرية في رسالة الغفران، ص ص: 204–205.
2 أدبيّة الرّحلة في رسالة الغفران، تأليف: عبد الوهّاب الرّقيق، هند بن صالح، دار محمّد علي الحامي، صفاقس (تونس)، الطّبعة الأولى، جانفي، 1999.
3 من كلمة النّاشر في ظهر الكتاب.

بـالرّغم مـن كونهـا نتيجـةَ اختيـارات قـصديّة- ليـست خاضـعة لهـذه الاختيـارات فحسبُ، بل تخضع أيضاً للوضعيّة السّياقيّة التي يـرى فيهـا الأثـر النّـور، أو الـتي يُعَاد فيها تحيينُـه. فـالمؤلّف يقـترح والجمهـور يقـرّر: وهـذه القاعـدة صـالحة أيـضاً بالنّسبة إلى المحدِّدات الأجناسيّة" [1].

باستطاعة الدّارس للجنس الأدبيّ في المدوّنة التّراثيّة عند العرب مزيـدُ اختبـار هذه الأفكار وتمحيصُ النّظر في منطلقاتهـا بـالعودة إلى جـنس المقامـة عنـد الهمـذاني تحديداً. إنّ المشروع النّقديَّ الخاصّ بهـذا الـنّمط الـسّرديّ القـديم الـذي دشّـنه عبـد الفتّاح كيليطو وواصل بناءَه محمود طرشونة ورشـيد يحيـاوي وحمـادي صـمّود وعبـد العزيز شبيل وبسمة عروس على سبيل التّمثيل لا الحصر، يُظهر -عبر أطـواره ورؤى الدّارسين للمقامات- ألواناً من تقبّله في العصر الحديث، ويكشف المعاييرَ الأجناسـيّة المعتمدَة في قراءة الجنس داخلَ منظومـة الأدب العربـيّ القـديم. وإذا مـا كـان النّقّـاد القدامى وبعضُ الدّارسين لهذا الأدب من المحدثين قد تعاملوا مع نـصوص الهمـذاني بكونها أماراتٍ على الصّنعة اللّفظيّة، وعلى الولع الـشّديد بأسـاليب البـديع، وعلـى تصوير أدب الكدية، فإنّ من تقبّل هذه المقامات على غير هذه التّقييم النّقديّ المألوف قد حيّن هذا الجنس من الكتابة وأبرز رهاناته الإنـشائيّة الـتي انـدرجت في مقـصديّة التّأليف وفتحت آفـاق انتظـار لم يرغـب القـدامى في ارتيادهـا، أو لم تكـن كفـايتهم القرائيّة لهذه النّصوص قائمةً بسبب محبّتهم لجنس الـشّعر، وخـشيتهم مـن خلخلـة المقامة لأصوله الرّاسخة في ذاكرتهم وذائقتهم. إنّنا نستحضر في هذا الـسّياق مـا ذكـره «جيرار جينيت» خاصًّا بمحبّة جـنس مـن أجنـاس الأدب أو نفـور مـن جـنس آخـر وبالتّفاعل القـويّ بـين القـرّاء وأنـواع مـن النّـصوص: "لقـد أدركنـا دون شـكّ [هـذه المسألة]: إنّ محبّة كاتب أو فنّان أو النّفور منهما، مثلما لم تتوقّف عن ممارسـة هـذا السّلوك والتّعبير عنه، تعني ذلك وتتجاوزه إلى محبّة جنس، بما أنّ المؤلّف أو الفنّان ليس أكثر من طبقة آثار أو مجموعة منها. ولستُ على يقين بـأنّ حـبّ أثـر فريـد أو كرهَه يكون شعوراً أكثرَ اقتراباً من هذه الفرادة المطلقة التي كـان «غابريـال مارسـيل» يُسمّيها «المتفرّد» (L'unique)" [2].

1. JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 153. وقد أحال المؤلّف في الهامش عدد 18 على «الستار فاولر» Fowler.
2. GERARD GENETTE, *Figures V*, p. 56.

والحقيقة أنّ الفارق في التّقبّل الأجناسيّ بين النّقّاد القدامى الذين تعلّقوا بالشّعر جنساً أوحدَ، والدّارسين المعاصرين الذين توسّعت لديهم منظومة الأدب بفعل التّرجمة والانفتاح على آداب الآخرين، فارقٌ متولّدٌ من سلوك التّقبّل لآثار دون أخرى وممّا سمّاه «جينيت» «متعة أجناسيّة». لقد حلّل هذا النّاقد – المنظّر مسألة «العلاقة الجماليّة» أو علاقة الذّائقة التي يمكن أن نقيمَها مع الجنس الأدبيّ، واعتبرها علاقة تنشأ مع طبقة مجرّدة من النّصوص لا مع ظواهر محسوسة حاضرة تولّد المتعة. واعتبر أيضاً أنّ تحقّق المتعة الأجناسيّة يكون بكيفيّة تنشأ معها علاقة بسيطة أو معقّدة بأثر من الآثار يصيّر الجنس منمذجاً، واستند في بناء هذه الأفكار إلى ما ذكره «أرسطو» و«هيجل»[1].

أوردنا مواقف «جينيت» وبعضَ رؤاه في المسألة الأجناسيّة رغم وعينا بعدم انتمائها إلى «جماليّة التّقبّل». لكنّ إيرادَها في هذا الحيّز من البحث في قضيّة الأجناس الأدبيّة بدا لنا ذا فائدة تنير مبحث التّقبّل للجنس واتّخاذه محدِّداً له. وأمّا أن تكون نشأة المتعة الجماليّة وتولّد المتعة الأجناسيّة غيرَ موصولين بأشياء محسوسة بل بطبقة مجرّدة من النّصوص، فموقفٌ لا نجاري فيه «جينيت». إنّ مخالفتَنا إيّاه الرّأيَ تستند إلى واقع التّقبُّل الأجناسيّ للشّعر عند العرب، وواقع التّقبُّل للشّعر الغنائيّ في إنشائيّة «أرسطو». إنّ محبّة الفيلسوف الإغريقيّ كانت للشّعر التّمثيليّ عامّة ولنمط مخصوص منه تمثّله المأساةُ ولأنموذج لها صاغه «هوميروس» وبَرَّزَ في تأليفه. وليس ثمّة شكّ في أنّ «أرسطو» قدّم هذا الجنس والشّاعر الذي أجاد التّأليف فيه باعتماد العيّنات النّصّيّة الدّالّة على الإجادة. ولم يعوّل على طبقة مجرّدة من النّصوص. وهذا كان أيضاً شأنُ النّقّاد العرب الذين التذّوا بالشّعر دون غيره من الأجناس، وتفحّصوا أجملَ النّصوص في مدوّنة الشّعراء. فالمتعة الأجناسيّة لا تتحقّق بما اصطلح عليه «جينيت» أجناساً نظريّة في مقابل أجناس تاريخيّة[2]، وإنّما هي

1 *Figures V*, p. 84.

2 هذا التّمييز وراد في كتابه: *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 10. وقد اعترض عليه «جان ماري شافر» في كتابه: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 68. فقال: "أعتقد أنّه يجب الذّهاب بعيداً [في المسألة]: إنّ الأجناس النّظريّة –بمعنى تلك التي وقع تعريفُها فعلاً من قِبَل أحد النّقّاد– تُكَوِّنُ هي ذاتُها جزءاً ممّا يُمْكِنُ تسميتُه بالمنطق التّداوليّ للأجناسيّة، وهو منطق يعسر تمييزه من ظاهرة الإنتاج والتّقبُّل النّصّيّ".

حالة من التّقبُّل الأدبيّ تتولّد من معاشرة النّصوص ومن مداومة النّظر فيها على نحو ما كان عليه الأمر عند النّقاد والبلاغيّين والعلماء بالشّعر في ثقافة العرب.

تبرز هذه الأفكار التي قدّمناها وهذه المناقشات التي عقدناها خصوبةَ هذا الاتّجاه في دراسة الجنس الأدبيّ، وتُظهر المباحثُ الدّقيقة التي عُنيت بها جماليّةُ التّقبُّل تحوّلاً من الاهتمام بمسألة النّشأة والتّشكّل النّصّيّ فالأجناسيّ إلى تركيز النّظر في آليّة القراءة وعمليّة التّقبُّل للآثار الأدبيّة.

وممّا يتأسّس على هذه الأفكار صعوبةُ الحسم في تحديد الجنس وعدمُ الإقرار بتصنيف أجناسيّ نهائيّ للأثر. فليست بنية النّصّ هي المحدِّدة لجنسه أصالةً وإنّما المعوَّل عليه في هذا التّحديد ما يفتحه أمام القارئ النّموذجيّ من آفاق انتظار واسعة ومن توقّعات غير منتظَرَة. بل إنّ تقبُّل النّصّ على هيئة متعيّنة والتّعامل معه على نحو يعدِّل به القارئ ما حدّه به مؤلِّفُه أمران يؤكّدان فاعليّة هذه النّظريّة الخاصّة بالأدب وتاريخ أجناسه، وبمنزلة القراءة للآثار قصدَ بناء الشّبكة الأجناسيّة للنّصوص.

إنّ «المسافة الجماليّة» هي الفاصل بين الآثار الأدبيّة الجديدة وآفاق انتظارها. وتلك مسافةٌ يمكن الوصول إليها بالاطّلاع على ردود الفعل الأولى التي يتلقّى بها القرّاء الأثر الأدبيّ الجديد[1]. وإذا نقلنا أفكار روّاد هذه النّظريّة من مجال الآثار إلى مجال الأجناس اعتبرنا الأجناس المستقرّة تحقّق الانسجام مع آفاق انتظار القرّاء لأنّها "إنّما تحتذي طرائق في الإنشاء متعارفة وتستخدم فنّيّات شائعة"[2] بينما تُحْدِث الآثار والأجناس المتحرّكة والنّازعة إلى التّأليف المغاير صدمة للجمهور لأنّها تستحدث في الإبداع مسالك غيرَ مألوفة.

لقد تجسّمت عديدُ الأفكار والمواقف التي عبّر عنها أعلامُ «جماليّة التّقبُّل» في الأطروحة التي أنجزها حسين الواد، وفي الكتاب الخاصّ بشعر المتنبّي. ويعنينا في هذا الحيّز من بحثنا تساؤل المؤلِّف بخصوص قراءة القدامى وقراءة المحدثين لهذا الجنس المركزيّ في منظومة الأدب عند العرب. إنّ تقبُّل القدامى لشعر أبي الطّيّب تحقّق في انسجام مع آفاق الإبداع المنتظرة لديهم. وأمّا قراءات المعاصرين لهذا الشّعر

1 حسين الواد، المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، دار سحنون للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى، 1991، ص: 19.
2 نفسه، والصّفحة ذاتها.

فقد تعثّرت في قضايا لم تتآلف معه عندما اقتضت منه الإجابةَ عمّا لم يكن مؤهّلاً للإجابة عنه أصلاً[1].

والمؤلّف لا يقصر نظره على تقبُّل القدامى لشعر المتنبّي وعلى الإبانة عن الظّواهر الدّالّة على توافقهم مع هذا الشّعر، وإنّما يثير إشكالاً يداخل قراءة النّاقد المعاصر للشّعر القديم فيقول: "وقد جعل التّباينُ بين الثّقافتين المعاصرة والقديمة القارئَ بين أحد موقفين: فإمّا أن يخلع عنه إهاب ثقافته المعاصرة ليستقبل ثقافة نصّ الأمس في ثقافة الأمس، وإمّا أن يخلع النّصّ القديم من الثّقافة التي ينتمي إليها ليقتحم به ثقافة اليوم"[2].

تعيدنا هذه المواقف الخاصّة بتقبُّل هذا الشّعر -وهو جنس غالب في ثقافة العرب ومنظومة الأدب عندهم- إلى مسألة التّجسيم التي تناولها «وولف ديتر ستمبل» في مقاله الخاصّ بالمظاهر الأجناسيّة للتّلقّي. إنّ بعض القراءات التي يقوم بها المتقبِّلون للشّعر القديم قد تُعَدِّل أفقَ الانتظار الأجناسيّ للأثر، وقد تُدخِلُ عليه التّحريف حين تجرّه إلى مقاصد لم تخطر ببال منشئه. وليس عمل التّجسيم أمراً حاصلاً بالضّرورة حين يكون التّباعد بين أجناسيّة التّأليف وأجناسيّة القراءة والتّقبُّل. والمثال على هذا أورده النّاقد المذكور حين قال: "فليس مؤكّداً أنّ مشاهِداً يحضر في أيّامنا هذه عرضاً لمأساة يونانيّة «يدرك» بالضّبط قِيَمَ المأسويّ دون قيم الغريب أو السّخيف، لا يهمّ، ذلك أنّ العلاقة: «صيغة موظّفة / تجربة» تخضع للتّحوّلات التّاريخيّة. لذلك قد يحصل انعدام تماثل بين الصّيغة الموظّفة وصيغة التّلقّي"[3].

ويكون مفيداً في ختام النّظر في التّقبُّل الأجناسيّ للآثار الأدبيّة أن نذكر أهمّية نظريّة التّواصل في إغناء هذه المباحث. لقد نظر «جان ماري شافر» في العلاقة بين الهويّة النّصّيّة والهويّة الأجناسيّة وتحدّث بخصوص «مستوى الإرسال». وهو عنده متّصل بقطب المرسَل إليه الذي يتوجّه الفعل الخِطابيّ إليه. لقد ميّز بموجب هذا المحدِّد الأجناسيّ بين رسالات (Messages) تتقصّد مرسَلاً إليه متعيّناً، ورسالات

---

1 حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبّي، دار الجنوب للنّشر، 1991، سلسلة مفاتيح، ص: 71. ويذكر المؤلّف أنّ تعامل القرّاء المعاصرين مع النّصوص القديمة قد اتّسم في الغالب بجرّ تلك النّصوص إلى قضايا هذه الزّمان فتعاملت معها تعاملها مع النّصوص المعاصرة والحديثة.

2 نفسه، ص: 71.

3 نظريّة الأجناس الأدبيّة، مرجع مذكور، ص: 123.

أخرى لا يتحدّد مَنْ يكون معنيًّا بها. ومن قبيل النّوع الأوّل ذكر «شافر» الرّسالة (La lettre) والمدائح والأهاجي، وذكر من النّوع الثّاني الممارسات الخطابيّة اللّعِبيّـة الـتي يغدو أيّ متقبِّل لها حين يتلقّاها متقبِّلاً فعليًّا لها. أمّا المذكّرات الخاصّة (Le journal intime) وبعض ألوان التّرجمة الذّاتيّـة فهـي عنـده أجنـاس تنـدرج ضـمن الإرسـال الانعكاسيّ ومعناه أنّ المتكلّم فيهـا حـين يكتـب سـيرته وأمـشاجاً مـن قـصّة حياتـه متوجِّهاً إلى قرّاء نصّه، يمارس في حقيقة الأمر تحليلاً أخلاقيًّا لذاتـه ويمـتحن وعيـه فلا يكون ذلك موجَّهاً إلى طرف ثان. وإذا كانت أوضاع الإرسال والمخاطَبة متنوّعة في هذه الأجناس التي تكون الأنا محورها والذّاتُ قطبَ الرّحـى فيهـا فـإنّ أوضـاعَه في جنس المسرح تكون معقّدة ذلك أنّ "الاختلاف بين المرسَل إليه الحقيقيّ والمرسَل إليه الخياليّ أو الذي يقع تمثيله خياليًّا، اختلافٌ فاعلٌ دوماً. فالمشاهدون وهـم المعنيّـون الحقيقيّون بالتّمثيليّة التي تقدّم إليهم، ليـسوا مرسَـلين إلـيهم ممـثَّلين علـى مـستوى الفعل المأسويّ"[1].

هكذا تبرز زاوية أخرى من زوايا النّظر إلى الجنس الأدبيّ وعلى هذا النّحو من التّفكير فيه يتعدّل المحدِّد فيكون التّحوّل من الإنشائيّة البنيويّـة الـتي تُعنَـى أساسـاً بالصّورة المتشكّلة للآثار في ذاتها إلى جماليّة تستند في معالجة الأجناس إلى مفهـومين مركزيّين هما أفق الانتظار والعدول الجماليّ، وتستفيد من «ظاهراتيّة» «هوسّرل» جملةً من الأفكار. ولقد أثمرَ التّفكيرُ في الأجناس الأدبيّة من جهة التّقبُّل عـدداً مـن النّتـائج التي توصّل إليها أعلامُ هذا الاتّجاه النّقديّ النّاهض ضدّ البنيويّة المنطوية على النّصّ لا تنفتح عمّا سواه. إنّ المباحث التي خصّـصها «هـانس روبـير يـاوس» في كتابـه «في سبيل تأويليّة أدبيّـة» لـمسالك التّقبُّـل المتّـصلة بروايـة «جـان جـاك روسّـو» «هيلـويز الجديدة» ورواية «فرتر» لـ«جوته»، ولقصيدة «بودلير» «السّآمة II»[2] ممّا يوضّح الأفكار النّظريّـة الـتي تـشكّلت منهـا جماليّـة التّقبُّـل، ويؤكّـد حركيّـة الـتّفكير في المـسألة الأجناسيّة وفي محـدِّدات الأجنـاس وفي كيفيّـات التّـصدّي لهـذه القـضيّة. لقـد صـاغ «ياوس» في بداية الحيّز الذي خصّصه لتجسيم قـصيدة «بـودلير» في إطـار تغـيير أفـق الانتظار جملةً من الأسئلة المهمّة من قبيل: ما هي انتظارات القـرّاء المعاصـرين الـتي حقّقتها قصيدة «السّآمة» أو التي وضعتها محلّ سؤال؟ ما هـي الدّلالـة الـتي أعطاهـا

---

1 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* pp. 96, 98,101.

2 HANS ROBERT JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, pp. 276, 416.

التّقبُّل الأوّل لهذا النّصّ؟ ما هي الدّلالات التي تجسّمت لاحقاً في تاريخ تقبُّل القصيدة؟[1].

لقد ذكّر المؤلّف بمواقف التّقبُّل الخاصّة بشعر «بودلير» من خلال هذا النموذج النّصّيّ وبما أكّده «تيوفيل غوتيه» (GAUTIER) من انفصال هذا الشّعر عن الرّومنطيقيّة. وبعد أن نظر «ياوس» في أفكار هذا النّاقد الفرنسيّ، أوضح أنواعَ الانتظارات وأشكالَ التّقبُّل التي تبدو عند قارئ أَلِفَ الشّعر الرّومنطيقيّ فقال: "إذا تساءلنا بعد هذا بخصوص أنواع الانتظارات التي يكون قصيد من قبيل «سآمة II» قد واجهَها لدى قارئ أَلِفَ الشّعر الرّومنطيقيّ، لاحظنا أنّها تتمثّل بدايةً في معايير جماليّة المعيش [اليوميّ]، بمعنى التّوافق بين الرّوح والطّبيعة، وفي الإبلاغ عن المشاعر الإنسانيّة الكونيّة وشفافيّة التّعبير الشّخصيّ بواسطة الشّعر عن هذه الأبعاد التي بدت مهدَّدة"[2].

والمتحصّلُ إجمالاً من اعتبار التّقبُّل محدِّداً أجناسيًّا للآثار الأدبيّة، ومقياساً من مقاييس التّعامل مع منظومة الإبداع، أنّ الجنس والنّصوص الدّائرة في فلكه بمقتضى التّسمية والتّصنيف تُمْنَحُ الحياةَ بعد زمن مَوَات تخبو فيه آثارُها، وتجدِّد صلتَها بالقرّاء العاديّين وخاصّة بالقرّاء النّموذجيّين الذين يُشرعون أمامها آفاقَ التّقبُّل ويؤسّسون لتجربة جماليّة قد لا يكون قرّاء أزمنتِها ونقدتُها قادرين على خوضها. وبذلك يتجدّد التّحديد الأجناسيّ للآثار الأدبيّة، ويتعدّد التّقبُّل لها بكيفيّة لم يألفها منشئوها.

5. المشافهة والتّدوين

تمثّل المشافهة والتّدوين زوجاً تصنيفيًّا اعتمده الدّارسون للتّمييز بين الأجناس الأدبيّة ولوضع النّصوص مواضعها داخل منظومة الأدب. وليس يخفَى أنّ هذا الزّوج مؤسّس على التّعارض بين الثّقافة العالِمة والآثار الأدبيّة الرّسميّة التي تنتمي إلى المركز، والثّقافة الشّعبيّة والآثار الهامشيّة التي تظلّ مُبْعَدة عن هذا المركز فلا تَلقَى العنايةَ والحظوةَ.

---

1 *Pour une herméneutique littéraire*, p. 392.

2 *Ibid*, p. 400.

إنّ الاهتمام المتزايد بالثّقافات التي تمثّل المشافهةُ قناتَها الرّئيسة قد أتاح للدّارسين الكشفَ عن طرائق متنوّعة في تشكّل الخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة ووسّع المعرفة بطبيعة الأدب فيها. ولقد يسّرت البحوث الانتروبولوجيّة التي أنجزها المختصّون في الفولكلور تحديدَ أنماط في التّأليف الشّفويّ ظلّت مجهولةً أزمنةً طويلةً.

ولم يكن التّقابل بين طرفي هذا الزّوج ذا إفادة في التّعرّف على عالَم المشافهة لا غير وإنّما تجلّت إفادته لعالَم التّدوين أيضاً. وهذه واقعة علميّة نبّه إليها «والتر ج. أونج» في بداية الفصل السّابع من كتابه حين قال: "تُعَدُّ دراسةُ التّقابل بين الشّفاهيّة والكتابيّة عملاً لم يُفْرَغ منه بعدُ إلى حدّ كبير، ولا يزال ما تعلّمناه أخيراً عن هذا التّقابل مستمرًّا في توسيع دائرة فهمنا ليس للماضي الشّفاهيّ فحسب، بل للماضي الكتابيّ كذلك، محرِّراً عقولَنا المشدودةَ إلى النّصّ. وواضعاً الكثيرَ ممّا أصبح مألوفاً زمناً طويلاً في منظور جديد"[1].

لقد ذكَر المؤلّف أمثلةً من الآثار والأجناس التي حكمت الشّفاهيّةُ نشأتَها داخل أدب العصور الوسطى وقدّم احتمالاً مفادُه أنْ يكون معظم كتّاب العصور الوسطى في أوروبًّا قد تابعوا العادة الكلاسيكيّة المتمثّلة في كتابة أعمالهم الأدبيّة كي تُقْرَأ جهراً، وهي عادة استمرّت على نحو ملحوظ خلال عصر النّهضة. وقد عَدَّ المؤلّف الملحمةَ شكلاً فنّيًّا شفاهيًّا ظلّ محلَّ تنازع بين أساليب التّأليف الشّفاهيّة والكتابيّة، واعتبر الملحمةَ «الفنّيّة» المكتوبة والمطبوعةَ "مغرقةً في التّقليد للأساليب القديمة التي كانت ديناميّات السّرد النّفسيّة تتطلّبها في القصص الشّفاهيّة، مثل القفز بداية في وسط الأشياء، والأوصاف الدّقيقة القائمة على الصّيغة لسلاح البطل وملابسه الواقية، والسّلوك الخصاميّ، وغير ذلك من صيغ تصوير التّيمات الشّفاهيّة الأخرى"[2].

وأمّا قصَص «الرّومانس» أو القصص الخياليّة فلم تكن تقليداً واعياً للأشكال الشّفاهيّة على غرار الملحمة «الفنّيّة»، رغم اعتمادها على الأنماط الشّفاهيّة للفكر والتّعبير اعتماداً شديداً. وثمّة أنواع أخرى من التّأليف في التّاريخ الأوروبّيّ «نشأت

---

1 والتر ج. أونج، **الشّفاهيّة والكتابيّة**، ترجمة حسن البنّا عزّ الدّين، مراجعة محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد: 182، فبراير / شباط، 1994، ص: 273. وعنوان الفصل هو «النّظريّة النّقديّة في ضوء التّحوّل الشّفاهيّ – الكتابيّ».

2 **الشّفاهيّة والكتابيّة**، ص: 277.

على حافةّ الشّفاهيّة» وأشهرُها في نظر المؤلّف الحكايات الغنائيّة[1]. وأمّا الرّواية فهي "نوع أدبيّ ينتمي إلى عصر الطّباعة والتّدوين، في حين تنتمي أشكال القصّة المعاصرة، الخالية من الحبكة إلى العصر الألكترونيّ، وهي مبنيّة بناء ملتوياً، تعتمد على شفرات صعبة الإدراك.

ويستوقف النّاظرَ في هذا الفصل الذي خصّصه «والتر ج. أونـج» (WALTER J. ONG) للنّظريّة النّقديّة في ضوء التّحوّل الشّفاهيّ - الكتابيّ نقدُه للتّحليل البنيويّ الذي اعتمد أعلامُه القصص الشّفاهيّة. فلئن أثنى المؤلّفُ على جهود «كلود ليفي شتراوس»، فقد آخذه لعدم اهتمامه بالدّيناميّات النّفسيّة الخاصّة بالتّعبير الشّفاهيّ المميِّز لهذه القصص، مثلما آخذ «فلاديمير بروب» رائد التّحليل البنيويّ للقصص الشّعبيّة الرّوسيّة.

إنّ إنشائيّة القصص الشّفاهيّ في نظر «أونج» لا تقبل أن تُجْرَى عليها آليّاتُ التّحليل التي مارسَها البنيويّون فقد "أوضحت دراسات الشّفاهيّة أنّ القصص الشّفاهيّة لا تصلح دائماً لأن تُطبَّق عليها المصطلحات التي تقبل التّحليل البنيويّ الثّنائيّ الجاهز، أو حتّى التّحليل التّيميّ الصّارم الذي طبّقه «بروب» (1968) على الحكايات الشّعبيّة. ذلك أن بنية القصص الشّفاهيّة تتداعَى أحياناً، وإن كانت هذه الحقيقة لا تَعُوق الرّاوي الجيّد الماهر عن استخدام تقنيات الاستطراد واستحضار الماضي (الفلاش باك) [...] فالإنشاء الشّفاهيّ يعمل من خلال «نوبات معلوماتيّة» (Informational cores) لا تنجلي فيها الصّيغُ عن درجة من التّنظيم ترتبط لدينا دائماً بالفكر، على الرّغم من أنّ التّيمات تفعل ذلك بشكل أو بآخر"[2].

وانبناء التّأليف الشّفاهيّ بالتّداعي وبالنّوبات المعلوماتيّة هو ما يجعل الرّواة عامّة ورواة الشّعر تخصيصاً عرضةً للتّشتّت بما أنّ كلمةً من الكلمات تستدعي سلسلةً من التّداعيات التي تجرّ الرّاوي إلى طريق مسدود لا ينجو منه غيرُ الرّاوي الماهر من

---

1 الشّفاهيّة والكتابيّة، ص: 278. "والحكايات الغنائيّة أو البلاد (Blallads): قصائد معقّدة من أصل فرنسيّ تتكوّن من ثلاثة أدوار، كلّ منها ذو ثمانية أو عشرة أبيات، ومن دور ختاميّ يتألّف من أربعة أو خمسة أبيات. ويشترط فيها ألاّ تتجاوز قوافيها الثّلاث أو الأربع، وأن يُلتَزَم التّرتيبُ نفسُه في كلّ أدوارها. كما يشترط أن ينتهي كلّ دور بالبيت نفسه الذي تنتهي به الأدوارُ الأخرى. وفيها شبه بالموشّح الندلسيّ". هوامش الكتاب، ص ص: 329-330. وانظر تعليق المُراجع في أسفل الصّفحة 330.

2 نفسه، ص ص: 286-287.

أمثال «هوميروس» الذي يخطئ أحياناً لكنّه يمتلك القدرة على تصحيح الأخطاء بخفّة فلا تظهر للسّامعين[1].

أوردنا عدداً من أفكار هذا الباحث في الشّفاهيّة والكتابيّة قصدَ الإبانة عن أجناسيّة التّأليف للنّصوص، وعن تلابس طرفي هذا الزّوج التّصنيفيّ تلابساً يُحْوِجُ إلى كثير من التّنبّه عند النّظر في المسألة الأجناسيّة.

وإذا كانت هذه المباحث التي عَرضنا لها ذات إفادة علميّة لا تُنكر في مجال عملنا، فإنّ تركيز النّظر في تجنيس الشّعر الشّفاهيّ ممّا يستدعي التّمحيص والتّقصّي لِمَا يُعتبَر محدِّدات أجناسيّة تخصّه دون سواه. يعتبر كتاب «مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ» لمؤلّفه «بول زومتور»[2] من الكتب المهمّة التي تقدّم معرفة دقيقة بهذا الشّعر، وبعدد من الخصائص التي تتحدّد بها إنشائيّته وتتميّز بسببها من إنشائيّة الشّعر المكتوب. لقد كان منطلَقَ التّأليف لهذا الكتاب كما ذكر ذلك «زومتور» في بداية الفصل الأوّل الموسوم بـ«حضور الصّوت»، قراءتُه لكتاب «روث فينجان» (RUTH FINENGAN) وعنوانُه «الشّعر الشّفاهيّ»: إنّه تأليف يندرج ضمن الأبحاث حول التّقاليد الشّعريّة الشّفاهيّة التي رام المؤلّف تطويرَها من أجل تأسيس ما سمّاه «دراسة إنشائيّة عامّة للشّفهيّة» وقصد الإجابة عن سؤال أساسيّ: هل توجد خواصّ إنشائيّة شفاهيّة معيّنة؟[3].

إنّ الفصول الكثيرةَ التي تَكوّن منها هذا الكتابُ أشدُّ تعلّقاً بأجناسيّة التّأليف للشّعر الشّفاهيّ وأكثر حرصاً على إبانة خواصّه وأنواعه. وأبرزُ الأفكار التي صاغها «زومتور» بخصوص هذا الشّعر مميّزاً إيّاه من الشّعر المكتوب ما عبّر عنه بقوله: "إنّ النّصّ الشّعريّ الشّفهيّ من حيث أنّه يستدرج جسداً بعينه عن طريق الصّوت الذي يُحمل، يستعصي أكثر من النّصّ المكتوب على أيّ تحليل يفصله عن وظيفته الاجتماعيّة، وعن المكان الذي تخصّصه له هذه الوظيفة في الجماعة الحقيقيّة، وعن التّراث الذي قد يزعم انتماءه إليه صراحةً أو بصورة ضمنيّة وأخيراً عن الظّروف التي يُلْقَى فيها على الأسماع. يقوم النّصّ الشّفهيّ على الظّروف والملامح اللّغويّة التي

---

1 الشّفاهيّة والكتابيّة، ص: 287.

2 بول زومتور، مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، ترجمة: وليد الخشّاب، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، الطّبعة الأولى، 1999.

3 نفسه، ص: 7.

تحدِّدُ كلَّ اتّصال شفهيّ أكثر من اعتماد النّصّ المكتوب على تقنيات الكتابة اليدويّة أو الآليّة"[1].

وحين تناول المؤلّف الملامح اللّغويّة لهذا الشّعر ذكر "أنّه ملتصق أكثر من الحكاية، على مستوى عميق، بأشدّ ما يتضمّنه الوجود الجمعيّ من تكراريّة، وإلى هذا يعود الإطناب الواضح وقلّة التّنوّع النّسبيّة في الموضوعات"[2]. كما فصّلَ أنواعَ هذا الشّعر فوجد منها «الرّومنشيرو» الأسبانيّ (Romancero) وأغنيات «البالاد» القصصيّة الإنجليزيّة والحزّورة والنّكتة والمثل والأغنية المرحة. والمؤلّف يوسّع دائرة أنواع الشّعر الشّفاهيّ لتشمل مختلف الأدعية والصّلوات والمواعظ الشّعبيّة وعبارات «تزيين البضاعة» وأغنيات الحبّ (Romances) وتقاليد الدّراما الشّعبيّة داخل الثّقافة الأوروبّيّة.

لقد تجنّب «زومتور» الحديث عن «التّيمات» في الشّعر الشّفاهيّ لأنّها لا تخصّ الشّفاهيّة وتمرّ أفقيًّا بأنواع الخطاب كافّة فلا تدخل دراستها في إطار الإنشائيّة الشّعريّة بل في إطار التّاريخ وعلم الاجتماع أو انتروبولوجيا الخيال[3]، وتناول ما اعتبره أشكالاً غير لغويّة يمكن تصنيفُها تابعةً لأداء هذا الشّعر داخل جماعة تُنصت إليه وتتجاوب مع إلقائه: "أمّا عن الأشكال غير اللّغويّة، فإنّي أجمعها تحت مسمًّى «اجتماعيّة – جسديّة»: أعني بذلك مجموع الملامح الشّكليّة أو الاتّجاهات المشكّلة، من حيث أصولها أو أهدافها، لوجود الجماعة الاجتماعيّة من ناحية، ومن ناحية أخرى، ولحضور الجسد ولخصائصه الحواسّيّة: سواء الجسد الفرد فيزيقيًّا لكلّ من الأشخاص المنخرطين في الأداء، أو الجسد الذي يصعب تمييزه إلاّ أنّ وجودَه واقع لا ريب فيه: جسد الجماعة كما يتجلّى في ردود الفعل الوجدانيّة والحركات المشتركة"[4].

إنّ أجناسيّةَ التّأليف لهذا الشّعر الشّفاهيّ الذي تتعدّد أنواعُه وتتغاير طرائقُ تشكّلّ نصوصه التي يكون كلّ واحد منها فريداً لا يستعاد ثانية أبداً، تُميّزُ هذا الشّعرَ من سائر أنماط الشّعر المكتوب الذي يكون فيه للصّياغات اللّغويّة، وللمكوّنات

1 مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، ص: 36.
2 نفسه، ص: 44.
3 نفسه، ص: 80.
4 نفسه، ص: 80.

التّركيبيّة، ولطرائق تدوينه على صفحات الورق التي يُنْشَر عليها، دورٌ أساسيٌّ في الإقبال عليه بالقراءة وتدبّر الأبعاد الجماليّة فيه، وقد لا يكون تلقّيه متعلّقاً بالأداء الصّوتيّ للشّاعر وبكيفيّات إخراجه لمنطوق الكلام، وبما يعمد إليه من تمثيل كلماته تمثيلَ مَسْرَحة مثلما يكون عليه الحال في الشّعر الشّفاهيّ.

والحقيقة أنّ التّعارض بين الشّفاهيّة والكتابيّة أو التّكامل بينهما من المسائل النّقديّة التي عرض لها بعضُ الدّارسين للشّعر الجاهليّ ولشعر بعض من عاشوا في العصور الإسلاميّة الأولى، ومن القضايا التي حَدَتْ بعدد منهم إلى إنكار هذا الشّعر الجاهليّ وإلى اعتباره انتحالاً من صنيع الرّواة على أساس أنّ أصوله الشّفاهيّة قد اندثرت، وأنّ لغته وما تضمّنه من قيم ومن مواقف في الحياة والمجتمع ممّا لا يُستدلّ به على حقيقة وجوده في أزمنة غابرة، وعلى طبيعة التّأليف الذي يطالعنا في نصوصه.

لقد خُصِّصَت لهذا الشّعر عِدَّةُ دراسات أنجزها المستشرقون من منطلقات بعضُها لغويّ ينحو منحًى فيلولوجيًّا، وبعضها الآخر يستند إلى البحوث التي نظرت في مسائل الشّفاهيّة ويروم تحديد العلامات الدّالّة على الإنشاء الشّفاهيّ المميِّز للشّعر الجاهليّ، وأنجزها بعضُ الدّارسين من العرب استئناساً بالنّتائج التي أقرّها المستشرقون أو مجادلة لما أظهروه من مواقف إزاء الشّعر الجاهليّ.

لسنا نروم في هذا الحيّز من البحث تقصّي جملةَ المواقف والرّؤى التي عبّر عنها عمومُ الدّارسين انطلاقاً من «النّظريّة الشّفاهيّة» التي أفادوا منها أفكاراً واستناروا بمباحثها عند تناولهم التّقاليد الشّعريّة الشّفاهيّة لعدد من الشّعوب، وإنّما يقتصر اهتمامنا على أبرز مَنْ تصدّى لشفاهيّة الشّعر الجاهليّ. لقد "جادل «جيمس منرو» في أنّ النّقاش الطّويل حول أصالة الشّعر الجاهليّ (هكذا!) يمكن أن يصل إلى نهاية من خلال التّعرّف على تقاليد هذا الشّعر بوصفها تقاليد شفاهيّة"[1]، واعتبر أنّ فحص الصّيغة في شعر ما قبل الإسلام يساهم في البحث عن هذه الأصالة. ولهذا تناول مسألة الكثافة القائمة على الصّيغة ومسألة الصّيغة البنيويّة، واللّغة المتحوّلة إلى لغة تقليديّة. وقد اعتمد «منرو» للنّظر في التّقليد الشّفاهيّ للشّعر الجاهليّ مقارنة بين الأبيات العشرة الأولى من أربع قصائد (معلّقة امرئ القيس – معلّقة لبيد – قصيدة

1 الشّفاهيّة والكتابيّة، ص: 41.

للنّابغة – قصيدة لزهير) وانتهى إلى نقد نظريّة ابن قتيبة في الوحدات الثّلاث، واعتبر أنّ التّحليل القائمَ على الصّيغة يمكن أن يُستخدم قصد الوصول إلى فهم أكثر عمقاً للمدارس الفنّيّة وللحقب التّاريخيّة في الشّعر الجاهليّ[1].

وليس توجّه «ميخائيل زويتلر» (ZWETTLER) في دراسة التّأليف الشّعريّ الشّفاهيّ في الجاهليّة بمختلف عن توجّه «منرو». إنّه يحلّل معلّقة امرئ القيس تحليلاً قائماً على الصّيغة، ويفسّر البنية الموضوعيّة للقصيدة باعتبارها علامة على الإنشاء الشّفاهيّ. وليس بحثُه في أجناسيّة التّأليف للشّعر الشّفاهيّ من خلال هذا النّموذج النّصّيّ يقتصر على الدّراسة المحايثة بل يتجاوزها إلى مقارنة شعر امرئ القيس باللّغة الفنّيّة لدى «هوميروس»، وإلى مناقشة طبيعة التّنوّع الأسلوبيّ داخل التّقليد العربيّ الكلاسيكيّ.

لقد أوصل النّظر في شفاهيّة هذا الشّعر إلى عدد من النّتائج المهمّة وإلى اقتراح مسالك أخرى في التّعامل مع قضاياه ذلك أنّ «زويتلر» يعتبر أنّ رؤية الشّعر الجاهليّ من خلال الشّفاهيّة سوف تشرح كثيراً من ملاحه «النّموذجيّة» التّكراريّة أو التّقليديّة، وتفسح مجالاً لتقرير هذه الملامح بوصفها عاملاً جوهريًّا في عمليّة الإنشاء. كذلك يرى «زويتلر» أنّ هذا المدخل إلى دراسة الشّعر الجاهليّ سوف يجعلنا نراجع قضايا أساسيّة حول هذا الشّعر مثل السّرقات الأدبيّة، أو أصالة الشّعر الجاهليّ نفسه"[2].

لقد ذكر حسن البنّا عزّ الدّين في الحيّز الذي خصّصه «للنّظريّة الشّفاهيّة وموقع الأدب العربيّ منها» أمثلةً أخرى لتطبيق النّظريّة الشّفاهيّة على الشّعر العربيّ القديم، فأشار إلى "فحص «أندراش حاموري» (HOMORI) للتّقليد في شعر أبي نواس من خلال أنماط العبارات التي يقارنها –مقارنة دقيقة– بالتّكرار الهومريّ الأكثر طولاً غير المتغيّر الذي يتقدّم بالسّرد[3] كما عرّف بدراسة «سمحا ألوايا» (SEMHA ALWAYA) الذي اهتمّ بـ «الصّيغ والتّيمات في الشّعر البدويّ المعاصر» وركّز على تيمة

1 عوّلنا في تقديم أفكار «منرو» على المرجع السّابق، ص: 41. وتعني الوحدات الثّلاث: المطلع الطّلليّ، وصف الرّحلة، الغرض الرّئيس. وقد عدّها النّقّاد القدامى مكوّنات قارّة للقصيدة. انظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، بيروت، 1964، ج: 1، ص: 20.

2 الشّفاهيّة والكتابيّة، ص: 42.

3 نفسه، ص: 40.

الضّيافة في خمس روايات لقصيدة بدويّة واحدة، وحدّد نظم الصّيغ المرتبطة بهذا الموضوع، ورأى "أنّ استمرار القصيدة الشّفاهيّة يرتبط دائماً بكونها تعبّر عن موضوع إنسانيّ عامّ، يفهمه كلّ من يتعرّض له"[1].

وأمّا في مجال دراسة السّيرة في الأدب العربيّ فقد ظهرت في السّنوات الأخيرة بعض الأبحاث المهمّة يذكر منها عزّ الدّين دراسة «بريدجت كونللي» (BRIDGET CONNELLY) الموسومة بـ«الملحمة الشّعبيّة العربيّة والهويّة» والتي تتناول سيرة بني هلال بواسطة بحث ميدانيّ في مصر وتونس. ومن أهمّ النّتائج التي أقرّها عزّ الدّين لهذه الدّراسة تنبيه صاحبها إلى «الارتجال الموسيقيّ والمزاج الشّفاهيّ القائم على الصّيغة» باعتبارهما جوهراً لنظام التّعبير الشّعريّ الشّفاهيّ[2].

وأمّا دراسة عبد الله صوايان لـ«الشّعر النّبطيّ وعلاقته العروضيّة بالشّعر العربيّ القديم» فهي تتناول جوانب الإنشاء والأداء والرّواية: "ويرى صوايان أنّ التّعبيرات القائمة على الصّيغة هي بمثابة أعراف فنّيّة ووسائل أسلوبيّة تقوم بدور في تنبيه الجمهور إلى الحركة الموضوعيّة (الثيمة) للقصيدة، وتؤسّس علاقةً ضروريّةً بالألفة يجذبان الجمهور إلى القصيدة دون المخاطرة بخصائصها الفرديّة"[3].

ويؤكّد مؤلّف الكتاب الخاصّ بالشّعر النّبطيّ أهمّية إعادة تقييم مصطلحيّ «شفاهيّ» و«صيغيّ» حتّى يتعمّق فهمنا لأهمّيتهما ووظيفتهما في التّقليد الشّعريّ العربيّ كلّه.

حرصنا على تقديم هذه المواقف والرّؤى الخاصّة بالإنشائيّة الشّفاهيّة من جهتي التّأليف والتقبّل رغبةً في إنارة المسالك إلى هذا الشّعر الذي تُحَدِّدُ قناةُ المشافهة والسّماع هويّته الأجناسيّة، وفي إظهار عدد من المباحث النّقديّة التي لا يعتبرها الدّارسون للشّعر المكتوب والأدب المدوّن جديرةً بالنّظر والتّمحيص. لقد أبرزَتْ هذه المصنّفات التي أوجزنا التّعريف بأهمّ الأفكار فيها أهمّيةَ التّشكّل الصّيغيّ للشّعر الشّفاهيّ، ودور أساليب التّكرار والتّرديد فيه. وأبانَ بعضُ الدّارسين لأجناس التّعبير الشّفاهيّ منزلة الصّوت وطرائق التّلفظ به في صياغة الكلام الذي ينطق به الشّعراء وفي هيئات الإنصات لهذا المنطوق.

---

1 الشّفاهيّة والكتابيّة، ص: 43.

2 نفسه، ص: 43.

3 نفسه، ص: 43.

غير أنّ دراسة الشّعر الضّارب في قدامة الزّمان، في أدب العرب والغرب على حدّ سواء، لم يكن الجنسَ الوحيدَ الذي اختبَر به الدّارسون حقيقة المشافهة والكتابة محدِّداً أجناسيًّا. ثمّة في آداب الشّعوب ما يقوم دليلاً على أهميّة هذا المحدِّد في تصنيف الآثار وتنميط النّصوص. لقد عوّل «أندريه يولس» على التّمييز بين الأشكال المركّبة التي اعتبرها أشدّ تعلّقاً بالتّدوين بسبب من شهرتها ومن تداولها بين الكتّاب والقرّاء، والأشكال البسيطة التي تُعَدّ أشكالَ تعبير شعبيّة وتكون أقربَ إلى المشافهة.

تبلغ هذه الأشكال البسيطة في تعداد «يولس» تسعةَ أشكال منها الخرافة (Légende) والأُحْجِية (Devinette) ولقطة الذّكاء (Trait d'esprit)[1]. وهذا التّعداد يروم به المؤلّف بناءَ «مورفولوجيا الأجناس الأدبيّة» بناءً ينأى به تماماً عن التّصوّر الأرسطيّ الذي أقام تصنيفاً ينغلق على ركائز الصّيغ: "إنّه يقوم بتعداد اختباريّ للأشكال الأوّليّة للإبداع الأدبيّ، التي ليست مُودَعَةً في كنز المأثورات الفنّيّة وإنّما في التّقليد المجهول وفي الخطاب اليوميّ"[2]. وتمثّل الأشكالُ البسيطة في تقدير «يولس» صياغة لغويّة بدائيّة لمواقف نمطيّة للعقل البشريّ، وهو بهذا التّحليل قريب من تناول «فلاديمير بروب» للحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة ومن تناول «كلود ليفي شتراوس» للأسطورة.

ومن أمارات التّنازع بين المشافهة والكتابة داخل هذه الأجناس أنّ الأدب «العالِم» يشترك مع هذه الأشكال عبر مبدأ الاشتقاق أو التّولّد، والدّليل على ذلك أنّ الخرافة قد تحيّنت في تصوير حياة القدّيسين لتشهد تحوّلاً بلغ القصصَ الرّياضيّة التي صارت مألوفة عندنا[3].

لئن بدت دراسة «يولس» للأشكال البسيطة على قدر من الانسجام والإقناع بتفاعل الشّفاهيّة والكتابيّة فيها، فهي لم تسلم من الانتقادات. والدّليل على ذلك موقف «بول زومتور» من الأساس الذي استند إليه تصنيفها: "أمّا عن «الأشكال البسيطة» التي عرّفها «جولس» (JOLLES) فدون أن أقطع برأي في صلب موضوعها،

---

1 الأشكال البسيطة عند يولس هي: - Geste - mythe - légende - conte - mémorable - devinette - locution - cas - trait d'esprit.

2 MARIETTE MACE, *Le genre littéraire, op. cit.* p. 98.

3 لقد أوضح «يولس» كيف تحوّلت الأسطورة من مجال الحرب والبطولة القتاليّة إلى مجال الرّياضة وتحطيم الأرقام القياسيّة. *Ibid.*, p. 99.

أظنّ ألاّ همّ لي هنا سوى تناولها. في السّتّينات، تعرّضت هذه النّظريّة لانتقادات شديدة، اتّسمت أحياناً بالخشونة وقلبها «بوسينجر» (BOUSINGER) رأساً على عقب عام 1968 (بحجّة احترامها). تصدر هذه النّظريّة عن فرضيّات مسبقة، تخفّف من مثاليّتها بالكاد تبريرات «هـ. ر. ياوس» (H. R. JAUSS) التي لا تكفي إلاّ بالقدر نفسه لتوسيع القاعدة الهشّة التي ترتكز عليها هذه الفرضيّات في فقه اللّغة [...] وتنحو هذه الأشكال لأنْ تكون نماذج لكلّ «تعبير»: نماذج تزداد «التصاقاً بإهاب الأدب المكتوب» كلّما تحقّقت. ليس في هذا الخطاب ما يشير على وجه الخصوص إلى الشّعر الشّفاهيّ، الذي يظلّ غريباً من حيث شفاهيّته عن أفق هذا الخطاب"[1].

يواصل «زومتور» مناقشةَ مشروع التّصنيف الذي قدّمه «يولس» والنّظرَ في حقيقة المحدِّد الذي اعتمده ويعتبر أنّ الأشكال البسيطة أشكال سرديّة بصورة صريحة أو مضمرة. وهو يوسّع مواقف «غريماس» ليسلّم بوجود طاقة سرديّة كائنة بالقوّة تسكن كلّ صور الخطاب المنظّم، وتتولّى التّجلّيات اللّغويّة تحديد هذه السّرديّة بربطها بالأشكال ذاتُ عوامل السّرد وشخوصُه[2] تأسيساً على «كونيّة الظّاهرة السّرديّة» الدّالّة على أنّ الأفراد والجماعات يحاولون أن يحدّدوا وضعهم الإنسانيّ في العالَم، وعلى أنّ كلّ إنتاج للفنّ في الشّعر وفي الرّسم وفي العمارة وفي الفنون التّشكيليّة «ما هو إلاّ قصٌّ»، يكون المؤلف أميلَ إلى استبعاد السّرديّة (La narrativité) قاعدةَ تصنيف أجناسيّ ويعتبر أنّ مصطلحات من قبيل: حكاية، أسطورة، أمثولة، ترسم حدوداً مصطنعة ومفروضة وأنّها "لا تفتأ تتحرّك في عالَم الخطابات السّرديّة اللاّمتناهي"[3].

إنّ رفض المؤلِّف للتّحديدات الأجناسيّة القائمة، طال جهودَ الشّكلانيّين التي تبلورت في منهج للدّراسة الأدبيّة، لأنّها –في تقديره– لم تدرك أنّ الحكاية تتكوّن على تخوم مجالي الكتابة والصّوت، وأنّها تبدو دليلاً على الاتّصال والاتّساق بين المجالين. ولهذا لا يكون المنهج الشّكلانيّ ملائماً لدراسة الحكاية. يقول «زومتور»: "بيد أنّ المناهج المنبثقة عن الشّكلانيّة (Formalisme)، التي بُنِيَت بهدف دراسة

1 مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، مرجع مذكور، ص: 47.
2 نفسه، الصّفحة ذاتها، وفي التّرجمة بعض الغموض.
3 نفسه، ص: 48.

صروح مكتوبة، تطبع النّصوص اصطناعيًّا، من حيث أنّها تقبض على علامات الكتابة، ممّا يشكّل تبديلاً صريحاً مفروضاً على موضوع البحث"[1].

وحين يريد المؤلّف تدعيمَ موقفه هذا من المناهج المنبثقة عن الشّكلانيّة يستدلّ عليه بانفصال «السّيمياء» (La sémiotique) عن النّصوص في حدّ ذاتها، وباتّجاهها نحو تحليل أنماط الخطاب، وبخروجها من العالَم المغلق الذي كادت أن تختنقَ فيه.

إنّ بحث «زومتور» داخل الشّعر وداخل الحكاية أيضاً عن جواب على السّؤال الأساسيّ المتعلّق باستخدام الصّوت، دَفَعَه إلى إبداء تحفّظات على مختلف تصنيفات الحكايات، مضمونيّةً كانت أو وظيفيّةً. وهو من هذا المنطلق، وبسبب الهاجس الملحّ والخاصّ بالصّوت المنطوق الذي يتأدّى بكيفيّات عدّة، يعتبر خانات أيّ تصنيف أجناسيّ خاناتٍ مرنةً، ويعتبر أيضاً أنّ تجلّيات المعنى تكون دائماً هجينة بدرجات متفاوتة، ذلك أنّ "الخطاب المحسوس أبعدُ ما يكون عن الإحالة على إحداثيّات تصنيفيّة"[2].

حرصنا فيما تقدّم على تتبّع أفكار «زومتور» وعلى إبانة موقفه من التّصنيفات الأجناسيّة القائمة في الدّراسات لأنّ صاحبَها راد مجالاً لو يُوله البحثُ في الأجناس الأدبيّة العنايةَ اللاّزمةَ، ولأنّه أظهر موقفاً نقديًّا طريفاً لم نألفه في الدّراسات التي عُنِيَت بمباحث هذه المسألة. إنّ تطرّقه إلى «إنشائيّة الصّوت» بما هو مقوِّم أساسيّ لتشكّل الخطاب وتأدية المنطوق من الكلام، مبحثٌ أجناسيّ ذو أهمّية وإفادة في الكشف عن حيويّة الكلام وعن حركيّة أدائه. لقد أظهر «زومتور» ما يحقّقه صوت الحكّاء من وظائف في المجتمعات البدائيّة، وما تمنحه الحكاية للجماعة من تجارب، وما يقوم بين المؤدّي للحكاية والبطل والمستمع من علاقات وعوالم: "إنّ الحكاية بالنّسبة إلى من يؤدّيها (كالأغنية بالنّسبة إلى من يغنّيها) تشكّل التّحقيق الرّمزيّ لرغبة معيّنة. في خبرة الكلام، ينشأ لوهلة تماهٍ بالقوّة، بين المؤدّي والبطل والمستمع وهو يولّد تبعاً لمنطق الحالم، عالَماً من الخيالات المحرّرة"[3].

وإذا كانت الحكاية جنساً شفاهيًّا تتجلّى فيه للعين والأذن أشكالُ حضور الحكّاء وأوضاعُ تأديته للحكاية أمام الجماعة، فإنّ المسرح أشدُّ تجليةً لأوضاع

1 مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، ص: 49.
2 نفسه، ص: 49.
3 نفسه، ص: 50.

الحضور العينيّ والمباشر التي يحياها الممثّلون والمتفرّجون، لأنّه جنس تعبير ينطوي على "عدّة ملامح تسمح بالإحاطة بوحدة عميقة لشكل عالٍ وشديد التّطوّر من الفنّ الشّفاهيّ"[1].

لقد حلّل «زومتور» صور التّفاعل الحيّ بين الممثّل والمتفرّجين، ونظر في وظيفة الأدوات والوسائل التي يُنْجَز بها الموقف التّمثيليّ. فاللّغة التي هي عنصر واحد من عناصر هذا الموقف قد تنكمش وكأنّها لاغية، والدّيكور الذي يرمز إلى الظّروف المحيطة بهذا الموقف قد يغدو إطناباً بالنّسبة إلى ما يدركه السّامع – المُشاهِد مباشرةً، ولهذا "نشهد بروز أشكال تنتمي إلى مسرح «الحدث» [...] تحاول الاستغناء عن الدّيكور"، وذلك من قبيل «أناشيد الكورس الكلاميّة» (Chœurs chantés) قبل الحرب العالميّة الثّانية، التي لم تكن تستلزم من ترميز غير حضور الجمع البشريّ نفسه الذي كان الأداء الجماعيّ يعطيه الكلمة"[2].

وممّا يؤكّد الطّبيعة الأجناسيّة الشّفاهيّة للمسرح في نظر «زومتور» تعدّد الاتّصال الشّفويّ في إطار مواقف يقود أحدُها إلى الآخر. لقد أظهر كيف تتولّد هذه المواقف وكيف يتحرّك الوعيُ من طرف إلى طرف أثناء العرض المسرحيّ فقال: "موقف اتّصاليّ شفهيّ أوّليّ (الممثّل يكلّمني) يولّد موقفاً ثانويًّا (يكلّم ممثّلاً آخر) مطروحاً على نحو تخييليّ على أنّه موقف أوّليّ. ويذهب مدى تأثير قوّة التّمثيل على وعي إلى حدّ محو الإحساس بهذا التّخييل. فأتوحّد مع متلقّي هذا الكلام، مع حامل الصّوت المُجيب"[3].

وهذا الازدواج في الاتّصال يؤكّد حاجة الجماعة البشريّة إليه حتّى تُواصل حياتها، ويفسّر لماذا ظلّت «تقاليد الدّراما الشّعبيّة» محافظة على حيويّتها داخل الثّقافة الأوروبيّة، على هامش أشكال مستقرّة القواعد في المسرح الأوروبيّ. ومن أبرز الأمثلة التي تدلّ على هذه التّقاليد، وعلى تفاعل اللاّحق منها بالسّابق وتعويلها على الاتّصال الشّفاهيّ مسرح الأسرار الوسيط، واحتفالات الماجي (Maggi) الإيطاليّة، وبعض الاحتفالات بعيد الميلاد المجيد في رومانيا، ومواكب الإنشاد الدّينيّة وما

1 نفسه، الصّفحة ذاتها.
2 نفسه، ص: 51.
3 مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، ص: 51.

إليها[1].

غير أنّ ما سمّاه «زومتور» شحناً شعريًّا في المسرح (Poétisation théâtrale) ليس يقتصر على عناصر التّأليف المذكورة آنفاً بل يتجاوزها إلى مسألة الإيماءات التي تصدُر عن بعض أعضاء الجسد، فلا تكون علامات لغويّة منطوقة أو شفرات مكتوبة تحتاج تفكيكاً. إنّ الإيماء في هذا الجنس ينقل العلامة اللّغويّة إلى مرتبة ثانية قد تعاضد فيها منطوق الكلام وقد لا تعاضده لمّا يكتفي الممثّل بحركة من أحد أعضائه تنوب عن نطق اللّسان.

يتحصّل ممّا ذكرناه تميّزُ أجناسيّة التّأليف المسرحيّ المولّدة أجناسيّةَ تقبُّل وتأثّر بضروب من الأداء الشّفويّ والحركيّ وبألوان من تأدية الكلام المنطوق تأديةً يحتوي بها العمل المسرحيّ فعلَ الممثّل المتكلّمٍ وردَّ فعل المُشاهِد المتفرّج على المَشاهد الدّائرة أمام بصره وفي سمعه ووعيه. ولعلّ مدى تأثير قوّة التّمثيل في وعيه إلى حدّ محو الإحساس بعالَم التّخييل الذي يجد فيه نفسه ممّا حدا بـ«برتولد بريخت» إلى بناء مفهوم «التّبعيد» (La distanciation) وأساسُه ما يقوم به المُشاهد من تراجع أمام العرض المسرحيّ كي تُوجَد مسافةٌ بين الأحداث والجمهور، وكي يستعيدَ المُشاهِد حرّيتَه في النّقد وينمّيَ ملكة الملاحظة النّشيطة، وذلك بالقضاء على ظاهرة التّماهي مع المَشاهِد وعلى فعل التّمثيل (Représentation) الذي يقوم به الممثّلون، وباصطناع تقنيات يكون الهدفُ منها إيقاف استمرارا العرض، وفَسْح المجال أمام التّفكير ومقاومة الوهم. إنّ التّبعيد كما عرّفه «بريخت» نَظَرٌ يتعيّن على المسرح إثارتُه، وهو نظرٌ تكوّنُه الدّهشةُ والتّساؤل، ويشبه نظر العالِم. إنّ هدفَه هو نقلُ المتفرّج إلى حالة الوعي، ومقصدُه سياسيّ[2].

يترتّب على الزّوج التّصنيفيّ الجامع بين المشافهة والكتابة بحث في أشكال التّعالق بين الأجناس التي يتنازعها طَرَفَا الزّوج وتشهد حياتُها تنقّلاً من قناة إلى أخرى. إنّ الأجناس التي تنشأ بالمشافهة أصالةً قد تحافظ على هذا النّسب الأجناسيّ وتظلّ وفيّةً له، وقد يغلب عليها التّحوّل من المشافهة إلى الكتابة

---

1 مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، ص: 51.

2 ETIENNE SOURIAU, ***Vocabulaire d'esthétique***, Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 595. والملاحظ أنّ هذا المفهوم التّقنيّ–السّياسيّ عند بريخت مرتبط بالمسرح الملحميّ.

والتّدوين. ولنا في دراسة الأمثال ما يُجْلِي حركةَ التّنازع بين المشافهة والكتابة في حياة هذا الجنس.

لقد أكّد «ألان مونتاندان» الخصيصةَ الشّفاهيّةَ لهذا النّوع من الأشكال الوجيزة حين عرّف المثل فقال: "يبدو المثل –من خلال صياغته الوجيزة والإضماريّة والمتخيّلة– بمثابة حقيقةٍ تجربة، ومجلس حكمةٍ عمليّةٍ ومشتركةٍ بين جماعة اجتماعيّة. وتتمثّل خصيصاته الرّئيسة من جهة أولى في أصله الشّفاهيّ والجماعيّ: وبالفعل فإنّ أصله مجهول لدى الجماعة أو مردود إلى زمان ضارب في القدم لا يمكن تذكّره، وهو متناقَلٌ من «فم إلى أذن» كما لو كان إشاعةً ولكنّها إشاعة سيقع تثبيتُها وستكون حقيقيّةً"[1]. وأمّا الخصيصة الثّانية للمثل فهي أنّ المتلفّظ غيرُ متعيّن وبها يكون المثل خطاباً لاشخصيًّا خاصًّا بحكمة جماعيّة تكون ضماناً ضدّ الزّمان ومرجعاً ثابتاً يتجاوز الخصوصيّات والذّاتيّات.

وما يعنينا من هذا التّعريف الأجناسيّ للمثل سمتُه الأساسيّة الأولى أي «أصله الشّفاهيّ». إنّ تناقله من «فم إلى أذن» يؤكّد طبيعته وأصله. غير أنّ هذا الأصل لا يستقرّ على طبيعته إذ يشهد تحوّلاً من مقام المشافهة إلى مقام الكتابة ويندرج المثل عندئذ في سياقات نصّيّة مكتوبة وفي أعمال شعريّة وروائيّة وأقصوصيّة. والمثال على هذا أورده «مونتاندان» حين ذَكَرَ أنّ رواية «الحلزون العنيد» لرشيد بوجدرة توظّف عدداً من الأمثال للدّلالة على «العناد» في رأس السّارد الذي ركبه الجنون والذي يسعى إلى التّعلّق بشِرْعَة أمه[2].

ثمّة صور أخرى من مداخلة هذه الشّكل الوجيز –الذي ليس ثمّة جنس أدبيّ أعدلُ قسمةً بين الأمم مثله[3]– للأعمال الأدبيّة التي تكون مدوّنةً أو قائمةً بالتّأليف الشّفاهيّ. إنّ المثل يندسّ في الرّوايات والأشعار وفي العمل المسرحيّ وفي الخُطب بأنواعها لتحلية الكلام وتقوية الأثر المرادِ إيقاعُه في السّامع والمتفرّج. وهذا الاندساسُ الشّفاهيّ في المكتوب نلقاه حين نطالع بعض الرّوايات التي تتضمّن بعضَ الأغنيات

1 ALAIN MONTANDON, *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1992, p. 18.

2 *Ibid*, p. 24.

3 يقول شعبان بن بوبكر: "ليس ثمّة جنس أدبيّ أعدل قسمةً بين الأمم. وقد لا يدانيه في هذا الانتشار إلاّ الشّعر والرّواية. ولكنّهما على ذلك لا يضارعانه انتقاشه في الذّاكرة ودورانه على الألسنة". انظر مقالَه: «المثل جنساً أدبيًّا» ضمن مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم، مرجع مذكور، ص: 280.

التي يستحضرها السّارد أو الشّخصيّة الرّوائيّة لتصوير موقف وجدانيّ أو لاستبطان حالة شعوريّة أو فكريّة. ويمكن أن تتضمّن الرّواية –بحكم اتّساع مداها النّصّيّ– أشكالاً من الكلام خزّنتها الذّاكرة فغدت ميراثاً شفاهيًّا وذلك من قبيل شواهد الشّعر والأقوال المأثورة والحكم البليغة. ولنا في رواية «الدّقلة في عراجينها» أمثلة على مداخلة الشّفاهيّ للمكتوب. وعلى تقييد التّدوين للكلام المنطوق[1].

هكذا يكون تمييزُ الأجناس الشّفاهيّة من الأجناسِ الكتابيّة تمييزاً له وجاهتُه التّصنيفيّة، وعلى هذا النّحو نرى وجوهاً من مداخلة المنطوق للمكتوب ومن تنقّل الكلام بين القناتين الحاملتين لأجناس الأدب. لقد أكّدت «دومينيك كومب» أهمّيةَ هذا المحدِّد الأجناسيّ ودورَه في بناء شبكة التّصنيف الضّابطة لنصوص الأدب فقالت: "وانطلاقاً من هذا التّمييز بين المشافهة والكتابة –وهو تمييز طالما أُهْمِل على الرّغم من بداهته– يُمكن أن نستجليَ آفاقاً رحيبة للتّمييز بين الرّواية والشّعر، وأن ندرك على نحو أفضل كيف أنّ الجنس الشّعريّ في فرنسا على الأقلّ، يعتمد اعتماداً متزايداً على الكتابة. وأمّا الجنس الدّراميّ فهو يتمثّل أساساً في الاتّفاق بين المقُول والمكتوب، بما أنّ النّصّ كُتِبَ لا لِيُقال فقط، وإنّما لِيُقدِّم أيضاً –وفي حدود– الانطباعَ بأنّه ما كُتِبَ أبداً"[2].

قد يذهب في الظّنّ أنّ هذا الزّوجَ التّصنيفيّ لآثار الأدب ولسائر المخاطبات بين النّاس، زوجٌ استحدثه الدّارسون في زماننا هذا وعوّلوا عليه في بحثهم الخاصّ بالمسألة الأجناسيّة، غير أنّ تمحيص الأمر يثبت أنّ النّقّادَ والبلاغيّين العرب القدامى قد تنبّهوا إلى قيمته وجدواه في فرز النّصوص وفي الإبانة عن الفوارق بينها. فالجاحظ في مقدّمة «كتاب الحيوان» أثار القضيّة في سياق يتجاوز الأدب إلى ميدان الثّقافة والحضارة، وكانَ سبّاقاً إلى تأكيد فضائل الكتابة[3]. وحين نظر هؤلاء في الشّعر والنّثر

---

1 البشير خريف، الدّقلة في عراجينها، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000.، ص: 137، ص: 335. وفي رواية «الزّيني بركات» لجمال الغيطاني أمثلة من تدوين الرّواية للأقوال الشّفاهيّة وللنّداءات تحديداً.

2 DOMINIQUE COMBE, ***Les genres littéraires***, p. 106.

3 يقول الجاحظ: "لولا الكتب المدوّنة والأخبار المخلّدة لغلب سلطان النّسيان سلطان الذّكر ولما كان للنّاس مفزع إلى موضع"، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث، بيروت، الجزء الأوّل، ص: 47. ويقول أيضاً في إبراز فضائل الكتاب: "يقرأ في كلّ مكان ويظهر ما فيه على كلّ لسان على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد ما بين الأمصار"، نفسه، ص: 85.

ويقول حمّادي صمّود في سياق تعليقه على هذا الكلام: "ولِمن أهمّ النّصوص دلالةً في هذا المجال .../...

وعقدوا بينهما مفاضلات، أدرجوا المشافهةَ والكتابةَ محدِّداً ضبطوا بـه بنيـة الجـنس واعتمدوه لمّا راموا تقديم هذا الجنس أو ذاك. كان هذا شأن أبي حيّان التّوحيـدي لمّـا سأله الوزير ابن سعدان في اللّيلة الخامسة والعشرين من ليالي «الإمتاع والمؤانـسة» أن يورد كلاماً في مراتب النّظم والنّثر، إلى أيّ حدّ ينتهيان وعلى أيّ شكل يتّفقان، ولمّـا أجاب طلبه بقوله: "النّثر أصلُ الكلام والنّظمُ فرعُه والأصلُ أشـرفُ مـن الفـرع [...] ألا ترى أنّ الإنسان لا ينطق في أوّل حاله من لدن طفوليّته إلى زمان مديد إلاّ بـالمنثور المتبـدّد، والميـسور المـتردّد، ولا يُلْهَـم إلاّ ذاك، ولا يُنَـاغَى إلاّ بـذاك، ولـيس كـذلك المنظوم، لأنّه صـناعيّ، ألا تـرى أنّـه داخـل في حـصار العـروض وأسـر الـوزن وقيـد التّأليف، مع توقّي الكسر، واحتمال أصناف الزّحـاف [...] ومـن شـرف النّثـر أنّـه مبرّأ من التّكلّف، مُنزّه عن الضّرورة"[1].

تبرز هذه المقارنةُ التي يجد النّاظر في أقوال هذه اللّيلة شـبيهات بهـا، أسـسَ التّأليف الأجناسيّ للمنظوم والمنثور ومواقف القدامى من كـلّ جـنس، ويتجلّـى منهـا تقديمُ المنثور وتأكيدُ أصالته وسبقه في المخاطبات بين النّاس. وإذا كـان التّوحيـدي لا ينصّ صراحةً على شفاهيّة المنثور مقابلَ كتابيّة المنظـوم فإنّـه يبـدو علـى وعـي بهـذا الفارق الأجناسيّ خاصّةً وهو يَعتبر النّثر «جنساً أوّليًّا» في نظـام المخاطبـات، أساسُـه بـساطة التّـأليف والأداء، وقاعدتُـه التّعـبيرُ المباشـرُ عـن الأحاسـيس والحاجـات الضّروريّة.

إنّ اختلاف المنثـور عـن المنظـوم راجـعٌ إلى وجـود بنيـتين مختلفـتين بالمـأتى والهيئة وطريقة التّواصـل والوظيفـة علـى حـدّ عبـارة صمّود. وهاتـان بنيتـان تُظْهِـر نصوص المفاضلة بين الشّعر والنّثر الملكةَ المولِّـدةَ لكـلّ منهمـا، والقنـاةَ الحاملـة لكـلّ جنس. فالحسّ يولّد الشّعر الذي تنقله المشافهة، والعقل يولّد النّثر وتحمله الكتابة[2].

.../...

مقدّمة «الحيوان» للجاحظ التي تعبّر عن عمق شعور صاحبها بالفارق القائم بين ثقافتنا وثقافة غيرنا وإرهاصه بضرورة التّحوّل من عصر الشّعر والمشافهة إلى عصر النّثر والكتابة. ولا نعتقد أنّ نـصًّا مـن نصوص ثقافتنا تناول فضل الكتاب كما تناوله الجاحظ في تلك المقدّمـة الدّسمـة، انظـر: في نظريّـة الأدب عند العرب، دار شوقي للنّشر، تونس، 2002، ص: 93.

1 أبو حيّان التّوحيدي، الإمتـاع والمؤانـسة، منـشورات مكتبـة الحيـاة، بـيروت، (د. ت.)، الجـزء الثّاني، ص ص: 132-133.

2 انظر البنية الثّلاثيّة التي جمع داخلها صمّود الاختلافات بين الشّعر والنّثر بالصّفحة 92 من كتابه: في نظريّة الأدب عند العرب.

والحقيقةُ أنّ التّعارض بين البنيتين قد سمح بتأويل الأبعاد الثّقافيّة للمسألة الأجناسيّة وأبان عن خلاف وتدافع بين العرب وغير العرب، أيّ العناصر الأجنبيّة التي ساهمت مساهمة ذاتَ بال في إرساء قواعد النّثر[1].

إنّ التّفاعل بين المشافهة والكتابة تجاذباً وتدافعاً ليس ظاهرة تقتصر على التّآليف التي حوت مواقف في المفاضلة بين الشّعر والنّثر على غرار «الإمتاع والمؤانسة»، و«الإحكام في صناعة الكلام» لأبي قاسم الكلاعي الأندلسيّ و«نضرة الإغريض إلى نصرة القريض» للمظفّر العلوي، و«كتاب الصّناعتين» لأبي الهلال العسكري، وإنّما هو أمرٌ شائعٌ في أجناس الكتابة العربيّة القديمة الدّالّة على «انتظام المنطوق في سلك المكتوب» على حدّ عبارة عبد العزيز شبيل. فحين نظر في مصنّف التّنوخي «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» واستخلص من مقدّمة الكتاب أنّ المؤلّف يبدو واعياً بأنّه يكتب في جنس مختلف[2]، وأورد ما يحدّد مادّةَ هذا الكتاب وهي في جوهرها "ألفاظ تَلَقَّطْتُهَا من أفواه الرّجال وما دار بينهم في المجالس، وأكثرُها ممّا لا يكاد يتجاوز به الحفظ في الضّمائر إلى التّخليد في الدّفاتر" على حدّ عبارة التّنوخي. وصف شبيل طريقة تأليف الكتاب بقوله: "كان بذلك ميّالاً إلى الشّفويّة في عصر المكتوب، شبيهاً من هذا الجانب، بالهمذاني والثّعالبي والتّوحيدي وغيرهم، إلى حدّ أنّه يجوز لنا اعتبار القرن الرّابع بمثابة العودة إلى عصر الشّفويّة، لكنّها شفويّة جديدة، إذ تُعْرَض في قالب مكتوب مُدوّن، فتبدو –لهذا السّبب– وكأنّها «شفويّة منقولة»"[3].

وحين قصد الباحث في «نظريّة الأجناس في التّراث النّثريّ» إلى تبيّن الجنس الجامع المولّد للأشكال التي تضمّنها كتاب التّنوخي، أهو «الحديث» بما هو الشّكل الشّفويّ الحامل للكثير من المعارف عند العرب قديماً، أم «الخبر» جنساً يضمّ عدداً من فنون القول عندهم، ذهب إلى أنّ "فكرة التّمييز بين الأجناس والأنواع النّثريّة والتماس الفوارق والحدود بينها" لم تَجُلْ بخاطر التّنوخي. لكنّ شبيل –بالاستناد إلى جملة من الشّواهد المبثوثة في تضاعيف المصنّف، وأبرزُها حديثُه عن الأخبار التي انتحلها– يؤكّد التّمييزَ الصّريح بين المنطوق والمكتوب، على الرّغم من تداخلهما في

1 حمّادي صمّود، في نظريّة الأدب عند العرب، ص: 92.
2 عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، ص: 390.
3 نفسه، ص: 392.

«نشوار المحاضرة»: "ومن شأن هذا التّمييز أن يجعل تصوّر التّنوخي أكثرَ وضوحاً، إذ يمكّنه من حدّ أدنى من الانسجام والتّناسق. وعلى هذا الأساس يتفرّع «الأدب» إلى جنسين يتعلّق أحدهما بالمنطوق، والآخر بالمكتوب. أمّا المكتوب فيضمّ، إلى جانب الأخبار، الحكمَ والأمثالَ والرّسائلَ المنتمية إلى القرن الرّابع للهجرة. وبالمقابل، يحتوي المنطوقُ السِّيَرَ والحكايات والنّوادرَ والمُلَحَ والقصصَ والمواعظَ"[1].

إنّ أجناسيّةَ التّأليف لكتاب التّنوخي ولعدد المصنّفات الأدبيّة النّثريّة في التّراث العربيّ تدعونا إلى التّفكير في ما اعتبره شبيل «شفويّة منقولة»، وفي أوجه التّنازع بين المشافهة والتّدوين، وفي نسب تقييد الخطّ للنّطق ومدى «إخلاص» المكتوب للمنطوق.

لسنا نملك الآن من الأدوات والعدّة النّظريّة ما يفي هذا المبحث الأدبيّ والأجناسيّ حقّه من التّمحيص لأنّه -فيما نقدّر- يقتضي إلماماً بالدّراسات الخاصّة بالشّفاهيّة والكتابيّة في الأنتروبولوجيا وفي سوسيولوجيا الثّقافة وفي مجال الفولكلور. غير أنّ ضعف الآلة النّظريّة في واقع الحال لا يمنعنا من تدبّر المسألة تدبّراً أوّليًّا نرجوه منطلقاً لأعمال ينجزها مَن يكون مختصًّا في هذه الحقول المعرفيّة.

يبدأ تدبُّرنا للمسألة الأجناسيّة ممّا أقرّه عبد العزيز شبيل بعد أن نظر في فروع الأدب التي التقت في مصنّف التّنوخي، وأكّد انقسامها جنسين بموجب زوج تصنيفيّ طرفاه المنطوق والمكتوب. وأوّل ما يكون موضوعَ السّؤال بشأن هذا التّصنيف بناءُ الانقسام الحادّ بين الجنسين وبين الأنماط التي يشملها كلّ منهما. فإلى أيّ حدّ يمكن التّسليم باندراج الخبر في جنس المكتوب من الكلام والحال أنّ الخبر شكل سرديّ حمّال معارفَ ومواقفَ وضروبَ الكلام المنقول؟ وهل المقصود بالأمثال التي عُدّت من ألوان المكتوب شكلاً وقع التّلفّظ به وتناقله النّاس في مخاطباتهم أزماناً ثمّ قيّده الخطّ والتّدوين، أم شكلاً شفاهيٍّ التّولّد والنّشأةِ لم يزدْه الحرفُ غيرَ المظهر المكتوب؟ وهل الموعظة شكل منطوق دوماً لا تداخِله الكتابة خاصّة في مناسبات يتهيّأ الواعظ لها بحسن التّأليف قبل إلقاء مواعظه على النّاس؟

إنّ تصنيفَ ما تضمّنه كتاب التّنوخي وما حوته المؤلّفاتُ العربيّةُ القديمةُ هذا التّصنيفَ الحاسمَ بين أنماط المنطوق وأنماط المكتوب، وإقامةَ الحدود الفاصلة بينها

---

1 عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، ص: 396.

يسلّم بوجاهة المحدِّد الأجناسيّ تسليماً والحال أنّ تاريخ التّأليف وأوضاعَ الإنشاء لسائر هذه الأنماط تظلّ مستعصيةً على إدراك الباحث في حقيقة نشأتها وطبيعة تشكّلها: إنّ التّندّر والميلَ إلى الإضحاك، ومواقف الهزل قد تصُوغ أساسَ «نادرة» يكتمل شكلُها وتستوي صورتُها الأدبيّة انطلاقاً من موقفٍ تندّر مخصوص ومن منطوق المتندِّر لا غير، وقد تتشكّل النّادرةُ والقصّةُ من قول فَكِهٍ وحركة قصيرةٍ في الزّمان يُدْخَلُ عليهما من أفانين الكتابة ما يتحوّل بهما من كلام عابر وحدث بسيط إلى نمط من أنماط التّأليف الأدبيّ. ثمّة جملة من التّحوّلات التي تطرأ على أشكال التّأليف في هذه العصور القديمة يعسر علينا التّأكّد من أصل نشأتها والحسم في أمر انتمائها إلى الخطابات الشّفويّة أو الكتابيّة. فالنّادرة –على سبيل المثال– تبدو شفاهيّة النّشأة إذا صنّفناها جنساً وجيزاً على غرار المَثل والكلام المأثور. غير أنّ هذا الأصل الأجناسيّ المفترض لا يَسْلَمُ من الاعتراض عليه إذا اعتبرنا نوادرَ البخلاء للجاحظ قِطَعاً أدبيّة أنشأها «مؤلّفها»[1] للاستدلال على أنّ النّثر قادر على مضاهاة الشّعر أدبيّةً، وعلى فضائل الكتابة التي نوّه بها في مقدّمة كتاب الحيوان. إنّ التّحوّلات الطّارئة على أنماط الكتابة القصصيّة والشّعريّة أيضاً تثير سؤالاً يخصّ طبيعة الأصل والشّكل ودرجةَ التّحوّل من شكل المنطوق إلى صورة المكتوب. بل إنّ الحديث عن أصل شفويّ للأشعار المرتجلة وللقصص التي ثبّتَها التّدوين والخطّ من الأمور التي تظلّ محلّ تنازع لأنّ ما يُعَدُّ أصلاً لهذه التّآليف من الكلام المنطوق والمباشر قد طواه الزّمان بمجرّد حدوثه بواسطة اللّسان. وليست النّصوص المكتوبة لأنماط هذه التّآليف سوى «تمثيلات خطّيّة» لأصول حوّلها النَّقَلَةُ والرّواةُ وزادها المؤلّفون تحويلاً وتبديلاً لمقاصد أبانوا عنها أو حجبوها.

وعلى الرّغم من هذا التّنازع بين المنطوق والمكتوب المدوّن، ومِنْ سَعْي الكتابة بما هي فعلٌ ماديٌّ وفنّيٌّ إلى استرفاد المنطوق لإقامة معالم الأدب، يبقى هذا الزّوج من محدِّدات التّصنيف الأجناسيّ للتّآليف، اعتمده أيضاً فرج بن رمضان في بناء نظريّة لأجناس القصص في الأدب العربيّ القديم. ففي الفصل الأوّل من القسم الثّاني

---

1 قد لا يُعَدّ الجاحظ المؤلّف الحقيقيّ لهذه النّوادر لأنّه جمعها وألّف بينها ومنحها الصّياغة والشّكل الأدبيّ. فوضعُ النّادرة والجاحظ هنا شبيهٌ بما ذكره «جاك قودي» بخصوص «المثقفين في مجتمعات دون الكتابة» يكون فيها للتأليف عددٌ وفيرٌ من التّنويعات. انظر: JACK GOODY, ***La raison graphique***, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 76.

تناول المؤلّفُ ما اعتبره «أجناسَ القَصص» من خبر أدبيّ وكرامة صوفيّة ونادرة، نشأت من خطابات غير أدبيّة. إنّ الخبر الأدبيّ قد نشأ عن تحوّلات في بنية الحديث الدّينيّ والخبر التّاريخيّ[1]. ولهذه التّحوّلات اتّصالٌ بالنّشاط اللّغويّ اليوميّ وخاصّة بمظاهره المتّصلة بمقام القصّ الذي كانت حركة القصّاص من بين نتائجه. وكان لهذه النّشأة دور في تعزيز قرابته من الأدب الشّعبيّ وإضفاء قدر هامّ من المرونة على البنية الإنشائيّة لهذا الخبر، وتحوّله من «وحدة سرديّة بسيطة» إلى شكل مركّب في ما سمّي بالقصّة الغراميّة أو الأسطوريّة العذريّة في كتاب «الأغاني»[2].

وليس يخفى تأثيرُ «القصّ الشّفويّ» في صياغة الأخبار الواردة في هذا المصنّف وفي غيره من التّآليف التي عُنيت بأخبار العشّاق، ومداخلةُ المتخيّل أصلَ القصص وإضعاف الإحالة على ما عُدَّ واقعاً بفعل الخضوع لمؤثّرات «الرّكح الآخر»[3]. إنّ الأصول الشّفاهيّة للأخبار الأدبيّة قد تغيم بالتّأليف القصصيّ وتقلّص الوظيفة المرجعيّة للخطاب وتقدّم الوظيفة التّخييليّة التي تعلي إنشائيّةَ هذا الجنس. وبين النّشأة الشّفاهيّة للأخبار من سائر الأخبار، واستوائها نصوصاً أدبيّةً شكّلَهَا التّأليفُ المكتوبُ بونٌ وأيُّ بون. والكرامة الصّوفيّة "جنس شبيه بالخبر على أكثر من صعيد"[4] وهي جنس إسناديّ مثله قناتها رواية شفويّة. والثّابت أنّ "المقام المنتج لجنس الكرامة هو مقام قصّ، شفويّ بالأساس وكتابيّ أيضاً. فإذا نحن علمنا أنّ الكرامة في الأصل مفهوم من مفاهيم التّصوّف العالم، حكمُها ألاّ يُتلفَّظَ بها أصلاً وإنّما أن تبقى سرًّا بين الوليّ وربّه"[5] تبيّنّا أهمّيةَ مقام النّصّ الشّعبيّ وغير الشّعبيّ في إنتاج هذا الجنس القصصيّ.

أوردنا عدداً من الأفكار التي قدّم بها بن رمضان الكرامة الصّوفيّة لأنّ التّعريف بها مفيدٌ في الإبانة عن طبيعة هذا الجنس الذي ظلّ أمرُه مستوراً عند الدّارسين للأجناس النّثريّة في الأدب العربيّ القديم، ولأنّها جمعت بين المشافهة والكتابة وبين الأولياء أصحاب الكرامات وعامّة النّاس يصطنعون لأنفسهم قصصاً يصوّرون بها مناقبهم. غير أنّ مقارنة ما ذكره المؤلّف بخصوص نشأة الخبر الأدبيّ وطرائق تولّده

---

1 فرج بن رمضان، الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، ص: 67.
2 نفسه، ص: 69.
3 نفسه، ص: 73.
4 نفسه، ص: 90.
5 نفسه، ص: 91.

من خطابات غير أدبيّة يغلب عليها المشافهة، وما قدّمه بشأن الكرامة الصّوفيّة لا يُتيح للقارئ أن يتبيّن أوجهَ التّفاعل بين المنطوق والمكتوب في نشأة هذا النّمط من التّأليف. وأقصَى ما يُفِيدُه معرفةً بهذا الجنس الذي يشبه الخبر على أكثر من صعيد أنّه قد تولّد من معجزات الأنبياء ومن نصّ السّيرة.

وأمّا الجنس الآخر الذي كان سليلَ الخبر فهو النّادرة الجاحظيّة تنظيراً وإنجازاً نصّيًّا في كتاب «البخلاء». لقد انطلق المؤلّف في دراسته للنّادرة من اعتبار هذا المؤلّف "نصًّا تأسيسيًّا لجنس النّادرة في الأدب العربيّ"، ودقّق البحث في صلة كتاب «البخلاء» بمجال الأخبار وهو في الأصل مجال مشافهة، وحدّد الرّوابط الثّلاث التي ينشدّ بها الكتاب إلى المدوّنة الخبريّة، وهي عند بن رمضان، رابطة التّسمية ورابطة السّند ورابطة القصصيّة. وضبط المقامات التّلفظيّة المؤسّسة للنّادرة وهي التّندّر والقصّ والحكاية.

وأهمّ ما يعنينا من بحث المؤلّف في نوادر البخلاء للجاحظ هذا التّعالق بين المشافهة والكتابة وهذا التّعويل للتّأليف المكتوب على ما كان من الأخبار متناقلاً بالمشافهة. لقد تحدّث عمّا سمّاه آثار «فوضى» المشافهة في نوادر الجاحظ، ومن هذه الآثار ذكر الاستطراد والشّروح اللّغويّة واضطراب نظام التّأليف "ممّا تجلّى بالخصوص في التّكرار والاستدراك والتّذكير والاتّجاه المباشر من أبي عثمان الكاتب إلى القرّاء في أكثر من موضع"[1]. وتحدّث أيضاً عن تحويل مقام التّندّر من نظام المشافهة إلى نظام الكتابة مبرزاً أجناسيّة التّأليف بقوله: "إنّما الجاحظ في البخلاء مندّر بالكلمة المكتوبة وما البخلاء من بعض الوجوه إلاّ حاصل تحويل لمقام التّندّر من نظام المشافهة إلى نظام الكتابة ومن فضاءات نصّ الواقع إلى فضاء واقع النّصّ الأدبيّ"[2]. وليس مقام التّندّر وحده يدلّ على هذا التّحوّل من نظام غير أدبيّ إلى نظام أدبيّ. فمقام الحكاية أيضاً مؤشّر على ذلك، فلا غرو أن يُعتبَر الجاحظ في البخلاء حاكية بالكلمة المكتوبة أو حاكية للحاكية لأنّه نقل مقام الحكاية من النّشاط اليوميّ إلى مقام إبداعيّ كتابيّ في مجال الأدب[3].

---

1 فرج بن رمضان، الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، ص: 102.
2 نفسه، ص: 104.
3 نفسه، ص: 106.

والحقيقة أنّ تحويل المقامات عند نشأة الأجناس الأدبيّة وخلال تشكّلها ليس واقعاً خاصًّا بالنّادرة دون سواها من أنماط التّأليف. فالمقامة والأمثال وتكاذيب الأعراب وعديد الأخبار المسلّية وقع تداولها مشافهةً بين النّاس ثمّ طرأ عليها التّدوين وثبّتَها في نصوص صارت من عناصر المدوّنة الأدبيّة المكتوبة في تراث العرب.

بقي أن نتساءل في خاتمة هذا النّظر في أجناسيّة المشافهة والكتابة عمّا إذا كانت القناة الأولى مخصوصةً بما اعتبره الدّارسون أشكالاً وجيزة وأشكالاً بسيطة، وكانت القناة الثّانية وقفاً على الأجناس التي نشأت في بيئة ثقافيّة تميّزت بغلبة الكتابة والطّباعة ونشاط حركة النّشر. يعسر حقيقةً التّسليمُ بهذا التّقسيم لأنّه يرسم حدوداً صارمة بين مختلف الأجناس الأدبيّة ويقطَع بانفصال المنطوق عن المكتوب، ويُعْلِي أحياناً من شأن الأجناس النّاشئة بالكتابة وينتقص من شأن ما كانت المشافهة أصلاً مولِّداً له ويعتبره «أدباً شعبيًّا» لا يرقى إلى منزلة الأدب الرّسميّ الجادّ.

قد تكون الرّواية بمختلف أنماطها واتّجاهاتها جنساً ناشئاً حقًّا في ثقافة المكتوب بما أنّها من ثمار المطابع، وثيقة الصّلة بنشاط القراءة والنّشر، لكنّ نشأتها هذه لم تَحُلْ دون اغتذائها بموادّ التّأليف الشّفاهيّ في المقاطع الحواريّة خاصّة وفي تضاعيف النّصّ السّرديّ الذي يمثّل قاعدتها الصّلبة. ولنا في روايات «الدّقلة في عراجينها» و«الزّيني بركات» للغيطاني و«باب الشّمس» لإلياس خوري خيرُ أمثلة على هذا التّآلف بين المشافهة والكتابة وهذا التّواصل بين المنطوق والمكتوب.

وإذا كان الشّعرُ في أصل نشأته جنساً أدبيًّا عوّل طيلة أزمنة مديدة على المشافهة والرّواية والسّماع، وطرأت على نصوصه الأولى ألوان من التّزيّد والانتحال قام بها عددٌ من رواة الشّعر، ثمّ احتكم التّأليف فيه إلى قواعد الكتابة وأصول المكتوب من الكلام في تجارب الشّعر الحرّ وفي قصائد النّثر التي أرادها أصحابُها نصوصاً تُقْرَأ بالبصر ويكون التّشكيل الطّباعيّ فيها من أمارات شعريّتها، فإنّ هذا الجنس من الكلام عاد يَستردّ فضائل المنطوق، وصار فيه تقطيعُ الصّوت وأداءُ الكلمات تأديةَ ترنيمٍ وتنغيمٍ علامتين بارزتين على عودة الشّفاهيّ إلى الشّعر وعلى تعويل بعض الشّعراء على قناة المشافهة قصد إيصال القصيدة إلى الجمهور الذي بدأ احتفاؤه بالشّعر يتراجع. ولنا في بعض نصوص المنصف المزغنّي -قصيرة كانت أو مطوّلةً- مثالٌ على استرداد لمنطوق الكلام وتوظيف وقعه في شدّ السّامع إلى النّاطق بالشّعر والمنطوق منه وذلك من خلال تردّد الصّوت وبما سمّاه «بول زومتور» «تلاعبات بنغم

الصّوت»[1] يغدو بها للكلمات أنفاسٌ تعلو وتنخفض، وتصير قراءةُ الشّاعر لكلامه شبيهةً بالتّرتيل[2].

6. محدّدات التّلفظ

يتعلّق مفهوم التّلفظ بمجال اللّسانيّات النّصيّة والتّداوليّة التي عُنِيت بأفعال الكلام وبناء المحاورات وبتحليل ما يتولّد من ملفوظات تختلف من جهة الوظائف. ويحدّد «قاموس اللّسانيّات وعلوم اللّغة» التّلفظَ هذا التّحديدَ: "التّلفّظ هو العمل الفرديّ للإنتاج، في سياق محدّد، تكون نتيجتُه ملفوظاً، وتتعارض الكلمتان تعارضَ الصانعِ والشّيء المصنوع. والتّلفّظُ هو العمل الفرديُّ لاستعمال اللّغة، بينما يكون الملفوظ نتيجة هذا العمل، وهو عملُ إبداعِ الذّات المتكلّمة التي غدت بذلك الإبداع ذاتَ تلفظٍ. والمقصودُ بالتّلفّظ أساساً عند اللّسانيّين السّابقين إلى بناء هذا المفهوم (رومان ياكوبسن – إميل بنفنيست – أوستين – سيرل) هو استخراجُ العناصر الموجودة داخل الملفوظات، التي يمكن اعتبارُها بمثابة العلامات أو البَصمات الدّالّة على عمليّة التّلفّظ التي أنتجتْها، ثمّ الإبانةُ عن كيفيّة اشتغالها، وعن تنظيمها وعن تفاعلها"[3].

ويُعَدّ المتكلّم (Le locuteur) والمخاطَب (L'allocutaire) طرفيْن أوّليَن في تكوّن عمليّة التّلفّظ، بهما تتشكّلُ الصّيغُ اللّسانيّةُ التي تشتمل الضّمائرَ وأسماء الإشارة وما إليها من القرائن التي يعبّر بها المتكلّم عن مواقفه ومشاعره حين يصوغ ملفوظاته. وتظلّ مسألةُ المرجع والإحالة وثيقةَ الصّلة بالتّلفّظ مثلما لاحظ ذلك «بيرس» (PEIRCE). وأمّا مسألة الحقيقة التي تتعلّق بالمرجع فهي لا تُتَصوّر خارجَ التّلفّظ: فالملفوظ –في حدّ ذاته– ليس صحيحاً أو خاطئاً، وإنّما تكون له هذه الصّفة أو تلك تحديداً من خلال تلفظ مخصوص[4].

---

1 بول زومتور، مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، مرجع مذكور، ص: 87.

2 انظر على سبيل المثال: قصيدة «ثغاء» في ديوان «حبّات» ص: 49: «خروف / دخل البرلمان / قال: / مَاعْ / فجاء الصّدى / إجْ...مَاعْ»، وقصيدة «يوميّات امرأة عائدة من الحرب». وقد سجّلها الشّاعر على قرص مرن كما لو كانت أغنية.

3 *Dictionnaire de linguistique et des sciences et des sciences du langage*, sous la direction de Jean Dubois, Larousse, Paris, 1994, pp. 180-181.

4 TZVETAN TODOROV, article « Énonciation », in : *Dictionnaire encyclopédique* .../...

وإذا كانت نظريّة التّلفّظ قد تبلورت معالمُها وتحدّدت مكوِّناتُها واصطلاحاتُها مع اللّسانيّات النّصّيّة ومع اللّسانيّين التّداوليّين الذين اهتمّوا بأفعال الكلام وأصنافها وبالمحاورات وكيفيّات تأثيرها، وبطرق الإقناع والحجاج، فإنّ بعض الفلاسفة والبلاغيّين القدامى قدّموا أمثلةً دالّةً على عنايتهم بالتّلفظ صيغاً ووظائفَ. ولعلّ «أرسطو» أوّل مَن نبّه إلى صيغ التّلفّظ لمّا عرّف بأجناس الشّعر التّمثيليّ عند الإغريق، ولمّا ضبط لكلّ جنس منها أشكالَ التّلفّظ الملائمة له.

فحين حلّل الفيلسوف طبيعة الملحمة وما يتعيّن أن تكون عليه أجزاؤها أَظْهَرَ إشادةً متكرّرة بالشّاعر المسرحيّ «هوميروس» في «الإلياذة» و«الأوديسّا»، وعبّر عن إعجابه به قائلاً: "ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقاً بالثّناء أنّه كان الوحيد من بين الشّعراء، الذي لا يجهل متى يتدخّل بنفسه في القصيدة. فالحقّ أنّ الشّاعر يجب ألاّ يتكلّم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، لأنّه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً"[1].

إنّ الشّعر التّمثيليّ الذي يكون ركيزةَ العمل المسرحيّ المعروض أمام المشاهدين، شعرٌ أو ملفوظ يُؤدّى بواسطة الحكاية وسردِ أطوار القصّة التي ألّفها الشّاعر بقليل من وقائع التّاريخ وأسماء أبطاله وبكثير من التّزيّد والتّصرّف في مجريات الأحداث وفي ترتيب عناصر الحكاية. فالشّعر التّمثيليّ في المأساة والملحمة شعر مسرود على لسان الشّخصيّات التي تتولّى بنفسها التّلفّظَ بالأقوال والتّعبيرَ عن المواقف التي انتُدِبت لتشخيصها. إنّنا هنا إزاء نوعٍ من التّلفّظ الموضوعيّ الذي يحدِّد الشّاعرُ أسسَه دون أن يُبْدِيَ أنّه قد تحمّل مسؤوليّةَ الأقوال والمواقف، ودون أن يُظهِر صوتَه الشّخصيّ.

ثمّة في كتاب «أرسطو» مواضع أخرى أبان فيها الفيلسوف عن الاختلاف في طريقة المحاكاة. إنّ تناوله بالتّحليل لأسلوب المحاكاة في بداية الفصل الثّالث يوضّح الفارق بين نوعين من الشّعر اصطلح بدوي على تسميتهما بالقصصيّ والمسرحيّ. فحين يقول «أرسطو»: "وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضاً يتوقّف على أسلوب المحاكاة للموضوع، إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (إمّا بأن نقصّ على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكي عن

.../...

des sciences du langage, Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, pp. 406-407.

1 أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة بدوي، ص ص: 68–69.

نفسه) أو نحاكيَ الأشخاص وهم يفعلون"[1] يميّز الكلامَ المباشر من الكلام غير المباشر، وإلقاءَ الكلام من تمثيله بالسّرد والحكاية. وإذا أردنا توضيح هذه الفروق نحويًا نكون إزاء أنواع من التّلفّظ تتحدّد بها الأجناس:

أ. أجناس يَعتمد فيها التّلفّظُ ضميرَ المتكلّم المفرد وهذا شأن الشّعر الغنائيّ الذي تكون فيه الذّاتُ الفرديّةُ محورَ الخطاب وحاملَه، وهذا شعر لم يحدّده «أرسطو» أجناسيًا ولم يذكره في كتابه لأنّه لا يحقّق المبدأ الإنشائيّ الجامعَ لسائر الفنون ولا يتولّد من المحاكاة. ويشمل التّلفّظ بضمير المتكلّم نصوص التّرجمة الذّاتيّة وأنواعَ الخطابة والمذكّرات اليوميّة وبعض أنواع من الرّسائل.

ب. أجناس يَعتمد فيها التّلفّظُ ضميرَ الغائب فيكون الكلامُ فيها منقولاً بواسطة السّارد الذي تُوكَلُ إليه مهمّةُ استحضار الأقوال وتمثيلها أمام القارئ، وصياغةُ الكلام على نحو ما يرتئيه مُلائماً لمقتضيات الأحوال. وأظهر ما يكونُ هذا التّلفّظ في الرّواية الكلاسيكيّة وفي نصوص السّيرة دينيّةً أو شعبيّةً تُصوِّر بطولةً نادرة على نحو ما يَظهَر في السّيرة الهلاليّة.

ج. أجناس مختلِطة لا يقتصر فيه التّلفّظ على صيغة واحدة من صيغ التّكلّم وإنّما يكون مناوبةً بين صيغة وأخرى مثلما يقع في بعض المسرحيّات التي يتوزّع فيها الكلام بين الممثّلين يُشخّص أحدهم الفعلَ المسرحيّ بالحركة والكلمة ويتحدّث باسمه ويعبّر عن مواقفه الشّخصيّة، ويُمثّل غيرُه الدّورَ والمشهدَ ناطقاً باسم طرف غائب يتولّى هو التّلفّظ نيابةً عنه.

والحقيقةُ أنّ تصنيفَ الأجناس هذا التّصنيفَ الثّلاثيّ بحسب صيغة التّلفّظ له جذورُه الضّاربة في التّفكير الإنشائيّ لأفلاطون الذي قدّم في الكتاب الثّالث من «الجمهوريّة» أصنافَ الشّعراء بمقتضى صيغة التّمثيل: فالشّاعر يستطيع أن يمثّل باعتباره سارداً لما يقول، وأن يُمثّل بأن يكون متكلّماً، وأن يتكلّم كما لو كان طرفاً آخر وأن يُوكِلَ الكلامَ إلى شخصيّة أخرى[2].

---

1 أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة بدوي، ص ص: 9–10.
2 انظر:

- GERARD GENETTE, ***Introduction à l'architexte***, p. 14.
- ARISTOTE, ***La Poétique, Texte***, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, éd. du Seuil, Paris, 1980, (Notes), p. 160.

لقد ظلّت أصداء هذا التّقسيم الثّلاثيّ للشّعر عند «أفلاطون» منتشرة في أزمنة لاحقة ومن ذلك أنّ الفيلسوف الألمانيّ «هيغل» حين رام أن يحدّد مهمّة «الجماليّة الفلسفيّة» وأن يعيّن جوهر الشّعر، ارتأى أن يضبط المراحل الأجناسيّة الثّلاث له وهي الملحمة والغنائيّة والشّعر الدّراميّ، وأن يعرّف كلّ مرحلة وكلّ جنس مُتولّد منها بصيغة التّلفّظ التي تميّز جنساً من جنس: "فالهدف من الدّراما هو تمثيل أحداث ووضعيّات إنسانيّة من خلال إنطاق الشّخوص الفاعلة"[1].

وأمّا الشّعر الملحميّ فهو يمثّل قطبَ الأدب السّرديّ وهو يمثّل العالَم الخارجيّ ومن ثمّة عُدَّ موضوعيًّا بسبب موقف السّارد فيه الذي لا يُقْحِمُ نفسَه فيما ينقل وإنّما يتكلّم في ما يخصّ واقعاً موضوعيًّا.

وخلافاً لذلك يكون مضمون الشّعر الغنائيّ ذاتيّة الشّاعر وعالَمه الباطنيّ وقلبه الذي يلاحظ الأشياءَ ويُحسّ بها. وبدل أن يقوم الشّاعر بإنجاز أفعال أو تمثيلها، نراه ملتصقاً بذاته بما هي دخيلة وكون باطنيّ، ومن هنا يَتّخذ الشّعر الغنائيّ التّعبيرَ عن الذّات شكلاً وحيداً وهدفاً أقصى[2].

لكنّ هذا التّجنيس الثّلاثيّ الهيجليّ لا يبدو ظاهرَ الانسجام والإقناع بدليل أنّ ما حدّد به الشّعرَ الغنائيّ لا يتوافق مع التّحديد الصّيغيّ للشّعر المأسويّ والشّعر الملحميّ. ولهذا يواجه التّأويل الهيجليّ لأجناس الشّعر مشكلاً على مستوى الجنس الغنائيّ. فإذا ما تحدّد بما هو تعبير عن حالة الرّوح، بَدَا تعريفُه وفقَ هذه المقولة متعارضاً مع صيغة التّلفّظ، وتعذّر اندراجُه داخل نظام تصنيفيّ بصحبة الشّعر الملحميّ والشّعر المأسويّ[3].

إنّ مناقشة التّصنيف الهيجليّ لأجناس الشّعر قد أدّت إلى تجويد النّظر في المسألة وذلك بإدخال عدد من العناصر المتّصلة بفعل التّلفّظ وبالأطراف المشاركة فيه والمعنيّة به. والدّليل على هذا أنّ «جان ماري شافر» قد أفاد من نظريّة التّواصل ومن اتّجاهات تحليل الخطاب جملةً من الأفكار زاد بها مسألةَ التّلفّظ تمحيصاً وتدقيقاً. فمن أجل محاصرة التّسميات الأجناسيّة للآثار الأدبيّة، وقصْدَ النّفاذ إلى طبيعة سائر

---

1 JEAN - MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 37.

2 MARIELLE MACE, *Le genre littéraire*, p. 77.

3 JEAN - MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? op. cit.*, p. 37

وانظر التّصنيفات الأخرى التي قدّمها «هيجل» وموقف «شافر» منها في الصّفحات الموالية.

التّآليف في هذا المجال وفي غيره، تناول هذا الباحثُ في ماهية الجنس الأدبيّ ثلاثة مستويات للعمليّة التّلفظية – التّواصليّة، فنظر تباعاً في مستوى التّلفظ وفي منزلة المتلفظ وفي منزلة فعل التّلفّظ وحصّل من هذا النّظر جملةً من الآراء التي تُبْرز بالفعل حقيقة عدد من الأجناس وأهمّية المحدِّد التّلفظيّ في إنشاء نصوص الجنس وفي تقبّلها.

إنّ المتلفّظ في العمل اللّغويّ قد يكون حقيقيًّا أو خياليًّا أو مخاتِلاً. وتنجرّ عن هذه المنزلة التي يكون فيها على هيئة من هذه الهيئات الثّلاث تشكّلاتٌ مخصوصة لنصوص الأجناس. وأظهرُ ما يكون عليه أثرُ هذه المنزلة في تشكّل الخطاب الأجناسيّ جنسُ المسرح. فالتلفّظ فيه وكذلك الفعل يكونان دوماً موكولين (Déléguées) إلى الممثّلين بما أنّ المؤلّف نادراً ما يظهر على الرّكح[1]. ولقد أورد المؤلّف في المقال الخاصّ بالتّلفّظ المسرحيّ أفكاراً مهمّة تيسّر إدراك الفروق بين هذه العمليّة اللّسانيّة في هذا الجنس، وفي غيره من الأجناس التي لا تعتمد العرضَ والخشبةَ والإشارات الرّكحيّة التي تنتقل من علامات لغويّة إلى مؤثّثات مسرحيّة بعمل الإخراج.

وأبرزُ ما يستصفيه النّاظر في هذا المقال تميّزُ التّلفّظ المسرحيّ عمّا سواه من صور التّلفّظ في سائر الأجناس الأدبيّة. إنّ الكلام المسرحيّ يمثّل "تصاعداً حركيًّا لأفعال كلام في تفاعل". وأمّا سمتُه الخاصّة فهي ما اصطلحت عليه «آن أوبرسفيلد» (UBERSFELD) بالتّلفّظ المزدوج: "وبالفعل فإنّ الخطاب المسرحيّ يكون دائماً وفي الوقت نفسه خطابَ شخصيّة موجّهاً إلى شخصيّة أخرى، وخطابَ مؤلّفٍ (أثر) مُوجّهاً إلى مُشَاهِد، وليس لنوعي الخطاب نفسُ المنزلة المنطقيّة"[2].

والحقيقة أنّ تحليل التّلفّظ المسرحيّ يقدّم تحديداً دقيقاً لهذا الجنس الذي يجمع إلى تمثيل الأقوال والأفعال ألواناً من السّرد والحوار وإخراج الإشارات الرّكحيّة. إنّ الحوار –بما هو تمثيلٌ مباشر للفوظات الشّخصيّات المسرحيّة– يقيم تواصلاً بين المتكلّمين ويبرز طريقة أدائهم وطبقات أصواتهم. وقد اعتبر «ب.

1 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? op. cit.*, p. 84. ويحيل المؤلّف في الهامش رقم 19 من هذه الصّفحة إلى ما يقوله «نورثروب فراي» بخصوص هذا الجنس من التّأليف: "إنّ غياب المؤلّف الذي يحتجب عن سامعيه، سِمة مميّزة للمسرح".

2 JEAN-MARIE SCHAEFFER, ***Énonciation théâtrale***, in : ***Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, OSWALD DUCROT, JEAN-MARIE SCHAEFFER, p. 747.

لارتوماس» (P. LARTHOMAS) في كتابه «الكلام الدّراميّ» أنّ الحوارَ المسرحيّ واقعٌ في حالة توتّر سببُها أنّ النّصّ موجَّهٌ لا ليكون منطوقاً فحسب، وإنّما ليصير نصّ فعل داخلَ وضعٍ خاصّ، ولهذا يمثّل دائماً اتّفاقاً مشروطاً بين وضعيّتيْ تواصل[1]. والمسرح جنسٌ تمثيليّ بامتياز لا يقتصر العملُ المسرحيّ فيه على مجرّد تحويل المكتوب منطوقاً، ونقل الحوارات بأصوات الممثّلين ودرجات نطقهم بالكلام المشخّص. إنّ هويّته الأجناسيّة تتوضّح أيضاً بإخراج الإشارات الرّكحيّة من حيّز النّصّ المكتوب إلى مجال البناء المشهديّ، ومن علاميّة الإشارة اللّسانيّة إلى علاميّة أخرى تكون إيماءةً وحركةً جسديّةً.

وليست محدّدات التّلفّظ التي تُضْبَطُ بها هويّات الأجناس تقتصر على مستوى التّلفّظ، فمنزلة فعل التّلفّظ تساهم أيضاً في وسم الأجناس وإبراز ما يكون بينها من اختلاف. والدّليل على ذلك أنّ هذا الفعل ينقسم قسمين يكون في أحدهما جدّيًّا وفي الثّاني تخيّليًّا أو لَعِبيًّا (Ludique). ويترتّب على هذا التّقسيم تسميات أجناسيّة مختلفة: فالتّلفّظ الجدّيّ يميّز إنشائيّة التّرجمة الذّاتيّة والخطابة وأنماطاً من القصيدة العربيّة من قبيل المدحيّة والرّثائيّة والفخريّة، وأمّا التّلفّظ الهزليّ فهو من الأمارات الظّاهرة في النّوادر والمقامات وأدب الكدية وفي الأهاجي وأنواع الملهاة[2]. لكنّ هذا الفصل الحاسم بين التّلفّظ الجادّ والتّلفّظ الهزليّ والسّاخر لا يكون قائماً دوماً دليلاً على منزلة فعل التّلفّظ في كلّ جنس من أجناس الأدب. ثمّةَ حالات كثيرة تلتبس

---

1 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Énonciation théâtrale*, in: *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 748.

2 حلّل حمّادي صمّود فاعليّة الجدّ والهزل في مؤلّفات الجاحظ وأبرز أهمّية هذا الزّوج في بناء عالَم الأدب. يقول المؤلّف: "فمزج الجدّ بالهزل، نهجاً في الكتابة ليس إذن مجرّد رياضة كما قال الجاحظ نفسه [...] وإنّما هو شيء أعمق من ذلك وأبعد غوراً؛ إنّه الانتصار لحقّ الإنسان في الحياة وحقّه بأن يحفل بما هو يوميّ وعاديّ [...] وهذه الثّنائيّة الرّاجعة إلى التّوحّد والتّداخل هي المدخل الأمثل، من وجهة نظرنا، إلى فهم الأدب في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة وهي التّصنيف الأكبر الذي تنضوي ضمنه منجزاتُ الأدب ونصوصُه". انظر: حمّادي صمّود، **بلاغة الهزل وقضيّة الأجناس الأدبيّة عند الجاحظ**، دار شوقي للنّشر، تونس، الطّبعة الأولى، 2002، ص ص: 98-104.
وخلافاً لهذا الموقف من الهزل في منظومة الأدب العربيّ القديم أظهر فرج بن رمضان تشدّداً على الجاحظ لأنّه حدّ من أفق التّخييل ومن الممكنات الإبداعيّة للمتخيّل الأدبيّ بسبب ما وصفه بالعقل البيانيّ وبالصّبغة الإيديولوجيّة لنظريّة المعنى البيانيّة، كما أظهر نفس التّشدّد على منظومة الثّقافة العربيّة العالِمة لأنّ صدرها لم يتّسع لبلاغة الهزل والإضحاك. انظر: **الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس**، الصّفحات: 110، 111، 113.

فيها هذه المنزلة بغيرها، وتتداخل الوضعيّات: إنّ رواية السّيرة الذّاتيّة تفترض أن يكون فعل التّلفّظ فيها فعلاً جدّيًا، لكنّ صوتَ السّارد فيها وصيغَ التّلفّظ تنزع – مراراً– إلى الهزل والدّعابة وقد تجنح إلى قبيح الكلام وجارح العبارات على نحو ما هو عليه الأمر في ثلاثيّة حنّا مينه (المستنقع – بقايا صور – المصابيح الزّرق) وفي روايتي «الشّطّار» و«الخبز الحافي» لمحمّد شكري.

ويَبْرزُ التّداخل بين الوضعيّات التّلفّظيّة في جنس آخر يكون فيه طرفا التّخاطب معروفيْن في أصل التّأليف. إنّ الرّسائل يكتبها عادة مؤلّفٌ معروفُ الهويّة، محدّدٌ بالاسم واللّقب، ويتوجّه بها إلى مرسَل إليه. لكنّ هذه الأصول في كتابة الرّسائل لا تكون دوماً مرعيّةً بدليل أنّ عديدَ الرّسائل لا تُوجّه إلى مرسَل إليه مخصوص بها وإنّما يتلقّاها أيّ قارئ تقع بين يديه فيغدو مخاطَباً بها دون أن يكون بالضّرورة مرسَلاً إليه. وهذا شأن رسائل إخوان الصّفا الفلسفيّة والرّسالة القشيريّة للإمام عبد الكريم القشيري (تـ 465 هـ) وبعض رسائل الجاحظ. وقد يشهد فعل التّلفّظ في بعض الآثار الأدبيّة تحوّلاً من الجدّ إلى الهزل ومن مقام التّرسّل إلى مقام القصص الخياليّ. لقد خصّص صالح بن رمضان حيّزاً من الفصل الثّاني في أطروحته لتناول «الرّسالة القصصيّة الخياليّة جنساً سرديًّا في مقال التّرسّل»، معتمداً «رسالة الغفران» للمعرّي و«رسالة التّوابع والزّوابع» لابن شهيد الأندلسيّ. يقول المؤلّف: "كُتِبَتْ «الغفران» في مقام ردّ على ابتداء وهي جوابيّة لا تختلف من حيث المقام الأدبيّ عن سائر الرّسائل التي تقوم على التّخاطب الثّنائيّ وتراعيه في مختلف مراحل الكتابة"[1]. غير أنّ عنوانَ هذا التّأليف الذي حافظ فيه المعرّي على بنية الرّسالة العامّة قد مثّل في نظر صاحب الأطروحة "وجهاً من وجوه تطوير الكتابة في مقام التّرسّل". فالمعرّي قد "أخرج التّرسّل إلى دائرة الأجناس الخياليّة" لكنّه لم يغفل عن إدراج عناصر تذكّر بمقام التّرسّل كالدّعاء والشّروح اللّغويّة[2].

وليس يخفى على النّاظر في هذه الرّسالة كيف آلف المعرّي بين مقام الجِدّ في مقدّمتها وفي قسم الرّدّ على رسالة ابن القارح، وكان التّخاطبُ فيهما واقعيًّا، ومقامِ

---

1 صالح بن رمضان، الرّسائل الأدبيّة من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة إنشائيّة)، جامعة منّوبة، تونس، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، 2001، ص: 209.

2 نفسه، ص: 210.

الهزل والتّخيّل في القسم القصصيّ من الرّسالة الذي اكتسى فيه التّخاطبُ لبوساً خياليًّا.

إنّ اختلاف المنازل التي يحلّ فيها فعل التّلفّظ وضروب التّحوّلات التي تطرأ على وضعيّاته لا تقتصر على أجناس السّرد وألوان القصص الغربيّ الحديث والعربيّ القديم بل تتجاوزها إلى تنويعات الشّعر الغنائيّ. وهذه فكرة أوردها «جان ماري شافر» حين أكّد أنّ الميدان الفسيح الذي يُسَمّى شعراً غنائيًّا يحقّق كلّ الحالات الممكنة لفعل التّخاطب إذ نجد في أمثلة هذا الشّعر متلفّظاً حقيقيًّا، وآخر خياليًّا وثالثاً مُخاتلاً، ونجد فيه تلفّظاً جادًّا وتلفّظاً لَعِبيًّا، وتلفّظاً لَعِبيًّا تخيُّليًّا. لكنّ المؤلّف لا يعتبر هذا الجنس من الشّعر ذا تنوّع كبير إذا ما قُورن بأخويه غير الحقيقيّين، أي بالشّعر الملحميّ والشّعر الدّراميّ اللّذيْن تَجمع بينهما بتفاوت يكبر أو يصغر، خصوصيّاتٌ تلفظيّة كثيرة[1].

لم يذكر «شافر» أدلّة على أنواع التّلفّظ وأصناف المتلفّظين في هذا الجنس من الشّعر، لكنّ العودةَ إلى التّسمية الأصليّة للشّعر الغنائيّ تؤكّد أنّه كلام تستقطبه ذات الشّاعر ويجري فيه الخطابُ بلسان المتكلّم الفرد، ويكون ضمير «أنا» محوراً دائماً يدور عليه موضوع التّلفّظ. وأمّا الأمثلة الدّالّة على التّلفّظ الجادّ في هذا الجنس من الشّعر فمن أبرزها عند الإغريق أناشيد «سافو» و«بندار». إنّ الأجزاء المتبقّية من أشعار بندار (Pindare) تؤكّد منزلة الشّعراء باعتبارهم قوّامين على معرفة عريقة. ويبدو أنّ احتفاء «أفلاطون» بـ«سافو» و«أناكريون» (ANACREON) و«سيمونيد» (SEMONIDE) و«بندار» وأخذَه عنهم بعض الصّور لتجسيم فكرته وتنميق خطابه[2] ممّا يقوم دليلاً على جدّيّة هذا الشّعر الغنائيّ وعلى صلاحه في بناء المدينة الفاضلة وتحقيق المثل، خلافاً للشّعر التّمثيليّ الذي يحاكي الحقيقة محاكاة من درجة ثالثة ويبدّد المعرفة ويسمح بمعاندة الآلهة ومصارعتها، أو يصوّر الأراذل من النّاس وهم يعبثون بالقيم الحميدة ويُظهرون الحماقةَ والسّخفَ عند تمثيل ألوان من اللّهاة. وأمّا في العصور المتأخّرة نسبيًّا، وفي القرن السّادس عشر تحديداً، فإنّ الشّعر الغنائيّ قد احتفظ بهذه الطّبيعة الجادّة. والدّليل على ذلك سعيُ النّشيد الغنائيّ إلى صيانة أصله المقدّس،

1 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? op. cit.*, pp. 85-86.

2 GUSTAVE GUERRERO, *Poétique et poésie lyrique*, éd. du Seuil, Paris, 2000, p. 15, traduit de l'Espagnol par Anne-Joëlle Stephan et l'auteur.

وإبرازُ شعراء العصر المسيحيّ في أشعراهم الغنائيّة الحياةَ الباطنيّةَ الموسومةَ بالحنين إلى فردوس مفقود، وتغنّيهم بالحبّ موضوعاً مفضّلاً[1].

تبدو أشكال التّلفظ ومنزلة المتلفّظين وتوزّع الملفوظات بين جدّ وهزل، من الأسس التي يعتمدها المصنّفون لأجناس الأدب، ومن القرائن الدّالّة على تميّز جنس من آخر. ولا منازعةَ في أنّ نظريّة التّلفظ التي أمدّت الدّارسين بأدوات إجرائيّة كثيرة للنّظر في ضروب الملفوظات قد وسّعت دائرةَ النّظر في أفعال الكلام وفي أشكال التّخاطب بين سائر الأطراف فيها، وأتاحت تجويد المباحث السّرديّة والشّعريّة على حدّ سواء. ويُعتبَر كتاب «كات همبورغر» الموسوم بـ«منطق الأجناس الأدبيّة»[2] من أهمّ التّآليف التي تصدّى أصحابها لمسألة التّلفّظ في مجال الأدب وفي غير هذا المجال لإبراز الفروق بين استعمال اللّغة في كلّ منهما.

إنّ المؤلّفة تُدرج بحثها في منطق الأجناس الأدبيّة ضمن لسانيّات التّلفظ، وتقيم تحاوراً ضمنيًّا مع أفكار «أرسطو» و«هيجل»، وتعبّر عن مواقف في المسألة الأجناسيّة تثير مناقشات عميقة على حدّ ما ذكر «جينيت» في تقديمه للتّرجمة الفرنسيّة لكتابها[3]. وهي تتناول بالبحث منطقَ الأجناس ومنطقَ الأدب مترادفَيْن انطلاقاً من خلفيّة ظاهراتيّة أساسُها وصف الظّواهر في حدّ ذاتها على نحو ما اشترط «غوته»[4]، ومن اعتبار منطق الأدب –بما هو نظريّة لسانيّة في الأدب– ذا غاية لا تخرج على علاقة الأدب بمجموع نظام اللّغة.

ويؤكّد تقسيم الكتاب فصولاً أربعة حرصَ المؤلّفة على الإحاطة بمنطق الأجناس الأدبيّة وعلى تحديد منطق الأدب وبناء منظومته: يدلّ عنوان الفصل الأوّل (الأسس اللّسانيّة) على التزامها بالمنطلق المنهجيّ الذي ذكرته في مقدّمة الكتاب، وممّا اهتمّت به في هذا الفصل: النّظام التّلفّظيّ للّغة، وتحليل الذّات المتلفّظة. ويشتمل الفصل الثّاني الموسوم بـ«الجنس التّخيّليّ أو المحاكاتيّ» جملة من المسائل

---

1 Hedia Abdelkefi, ***Énonciation lyrique et figuration du sujet dans Sonnets d'Amour de Jean de Sponde***, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax, Juin, 2003, p. 39.

2 Käte Hamburger, ***Logique des genres littéraires***, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, éd. du Seuil, Paris, 1986.

3 ***Ibid.***, p. 7.

4 ***Ibid***, p. 24.

من أبرزها: التّخيّل الملحميّ أو السّرد بضمير الغائب، والأفعال الواصفة لمسارات باطنيّة، والخطاب غير المباشر الحرّ، والمظاهر الأسلوبيّة، والذّاتيّة والموضوعيّة في السّرد. وخُصّصَ الفصل الثّالث المُعَنْون بـ«الجنس الغنائيّ» لما سمّته المؤلّفة «نظام تلفّظ للواقع» وللتّعالق بين الذّات – الموضوع في الشّعر الغنائيّ، ولطبيعة الأنا الغنائيّة. وأمّا الفصل الرّابع الموسوم بـ«الأشكال الخاصّة أو المزيجة» فقد تناولت فيه علاقة «البالاد» بالقصيدة التّصويريّة وبقصيدة الدّراما الذّاتيّة، والسّردَ بضمير المتكلّم، وروايةَ الرّسائل، وروايةَ المذكّرات، ومسألةَ المخاتلة (La feintise). أوردنا عناوين الفصول وأهمّ ما تضمّنته من مسائل فرعيّة لنعرّفَ إجمالاً بمحتوى الكتاب، ونقدّم صورةً لهذا المنطق الذي رامت المؤلّفةُ بناءه شاملاً أجناس الأدب.

لقد انطلقت «هامبورغر» من التّقسيم الصّيغيّ عند «أفلاطون و«أرسطو» ومن التّقسيم الثّلاثيّ الهيجليّ للأطوار الأجناسيّة الثّلاثة: الملحميّ، الغنائيّ، الدّراميّ، وهو تقسيم يعتمد تطوّر «الرّوح» عبر التّاريخ، غير أنّها تنكر هذه التّصنيفات مستندةً إلى تمييز المناطقة وفلاسفة الظّاهراتيّة للخياليّ من غير الخياليّ وتجعل التّصنيف الثّلاثيّ المتوارث يعتمد المقولات الأجناسيّة التّالية: التّخيّليّ أو المحاكاتيّ – الغنائيّ – المزيج، وتتيح للجنس الذي أهمله «أرسطو» أن يشغل محلاً داخل نظام الأجناس. ويمكن أن نستخلص من الكتاب أبرز التّحديدات الأجناسيّة لهذه المقولات التّصنيفيّة:

أ. الجنس التّخيّليّ

يتحدّد هذا الجنس بوجود ذاتِ تلفّظ تمثّلها الشّخصيّة القصصيّة أو السّارد، ويكون تمثيلُها بطريقة ملحميّة أو دراميّة. ويُتِيحُ هذا التّحديدُ للتّخيّل الجمعَ بين الصّيغتين الملحميّة والدّراميّة الواردتين في التّقليد البلاغيّ[1]. ويكون الاعتماد في هذه الحالة على مرجعيّة ذات التّلفّظ التي اصطلحت عليها المؤلّفة «أنا – الأصل» (Ich - origin)، الذي أخذته من نظريّة المعرفة ومن «بروغمان» و«بوهلر» (BÜHLER) لتصف به وظائف الضّمائر المؤشّرة داخل الخطاب[2].

1 DOMINIQUE COMBE, *Les genres littéraires, op. cit.*, pp. 80-81.

2 *Logique des genres littéraires*, p. 78.

وممّا يميّز هذا الجنس من التّأليف عمّا سواه أنّ «أنا – الأصل» فيه ليست حقيقيّةً، وهذا شأنُ التّخيّل الملحميّ الذي يعتمد صيغة السّرد بضمير الغائب، وشأنُ الرّواية التي يتكلّم فيه السّارد والشّخصيّات المتحاورة كلاماً شخصيًّا دون أن تكون إحالته على الواقع إحالة حقيقيّة. والظّاهر أنّ استناد المؤلّفة إلى كتاب «فايهنغر» (H. VAIHINGER) «فلسفة كَمَا لَوْ» (La philosophie du comme si) جعلها تعتبر التّخيّل الملحميّ والرّوائيّ عملاً قائماً بالمخاتلة والإيهام، وتشير إلى أنّ الأمر لا يختلف عمّا يكون في الرّياضيّات والفيزياء والحقوق التي تعوّل على واقعات لا وجود لها وتتخيّل نقاطاً ومساحات غيرَ متعيّنة فعلاً[1]. إنّ المبدأ الذي يحكم هذه الفلسفة له بعدُ مخادعةٍ لأنّ بناءَ علاقة بالواقع بمجرّد التّلفّظ الرّوائيّ أو الملحميّ، لا يُنتج غيرَ واقع احتماليّ، فلا يوجد عندها واقع وإنّما وهمُ واقع وتخيُّل.

وحين تحلّل المؤلّفة طبيعة «الإنشاء» في الفنّ تقول: "إنّ مظهر الحياة، في الفنّ، لا تنتج عن غير الشّخصيّة، بما هي تحيا وتفكّر وتحسّ وتتكلّم، على أنّها «أنا». إنّ وجوه المآسي والرّوايات تصوّرها شخصيّات خياليّة لأنّها تشبه مجموع «أنوات»، وذواتاً خياليّة. وتُعَدُّ اللّغةُ –من بين سائر موادّ الفنّ– الوحيدةَ القادرةَ على إنتاج مظهر الحياة، بمعنى شخصيّات تحيا وتشعر وتفكّر وتتكلّم وتصمُت"[2].

ب. الجنس الغنائيّ

وهذا جنس يختلف عن سابقه لأنّه «غيرُ تخيّليّ» ولأنّ «الأنا – الأصل» التي تتولّى التّعبيرَ في نصوصه تنتمي إلى التّلفّظ التّاريخيّ والمرجعيّ. ولهذا فإنّ كلام الشّاعر يكون «ملفوظَ حقيقةٍ» وتكون الأنا الغنائيّة أنا متعيّنةً تتشكّل بما هي إعادة للتّجربة. وحين تتناول المؤلّفة الكلام الإبداعيّ الذي يولّد القصيدة الغنائيّة تعتبر هذا الكلامَ منتمياً إلى النّسق التّلفّظيّ الخاصّ باللّغة، ولهذا السّبب الأصليّ والبنيويّ نحن نتلقّى القصيدة بما هي نصّ أدبيّ على نحوٍ يُغاير تلقّينا للنّصّ التّخيّليّ، سرديًّا كان أو دراميًّا[3].

---

1 *Logique des genres littéraires*, p. 70.
2 *Ibid*, p. 72.
3 *Ibid*, p. 208.

إنّ سعي المؤلّفة إلى تقديم تحليل لسانيّ دقيق للجنس الغنائيّ يختلف عن التّحديد الهيغليّ له يبدو سعياً واضحاً، وهي تعتبر الاقتصار على متصوَّرَيْ الذّاتيّة والموضوعيّة في تحديد الأجناس موقفاً خاطئاً وخطيراً لأنّ إقامةَ الصّلة بين جنسين ليس بينهما اشتراك في ذاتٍ متلفظة وفي «أنا – أصيلة» أمرٌ يَؤُولُ إلى طمس الفروق بينهما. وليس تحليلُ «هامبورغر» لهذا الجنس يقتصر على تقديم الأفكار اللّسانيّة وعلى إظهار الكيفيّة التي يتشكّل بها النّصّ وإنّما يعوّل تحليلها على عدد من النّماذج الشّعريّة التي تقوم أدلّةً تجسِّمُ هذه الأفكار. إنّ نصوص «نوفاليس» و«موريكه» (MÖRIKE) و«بول سيلان» و«هاينه» (HEINE) تُتَّخَذ سبيلاً إلى توضيح هذا التّصوّر الخاصّ للغنائيّة لدى المؤلّفة عندما تنظر في وجوه التّعالق بين الذّات – الموضوع في القصيدة الغنائيّة[1].

ولمّا كان الجنس الغنائيّ يدور على الأنا الغنائيّة أصلاً ودائماً تعيَّنَ البحثُ في طبيعة هذه الأنا والتّساؤل عن مدى مطابقتها لأنا الشّاعر أو عدم مطابقتها لها. إنّ تعدّد الأشكال الفرديّة المتحقِّقة بواسطة التّلفّظ الغنائيّ هو الذي يحتّم النّظر في هذه المسألة. والمؤلّفة لا تتبنّى أيًّا من الموقفين المتعارضيْن الظّاهرين في التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ ولدى بعض الدّارسين من أمثال «ويليك» و«وارين» و«كايزر»، وهي لا تروم الانتصار لموقف دون آخر، والسّبب في ذلك "أنّه ليس ثمّة مقياسُ منطقيّ ولا جماليّ، ولا داخليّ ولا خارجيّ يسمح لنا بالقول إنّ الذّات المتلفظة في القصيدة يمكنها أن تكون مطابقَةً للشّاعر أو غيرَ مطابقة له. وليس بوسعنا ولا من حقّنا إذن أن نؤكّد أنّ الشّاعر يُقدِّم ما صرّحت به القصيدة [...] كما لو كان ذلك تجربتَه الخاصّة به، ولا أن نؤكّد خلافَ ذلك"[2].

والمتحصّل من تحليل المؤلّفة للجنس الغنائيّ ومن تناولها لمنزلة المتلفِّظ فيه، أهو الشّاعر الحقيقيّ وقد التبس صوته بصوت متكلّم في القصيدة، فتطابق الصّوتان، أم وضعيّةٌ تلفظيّة فيها إنابةٌ وتوسيط (Médiation)، أنّ هذا الجنس مغايرٌ للجنس المحاكاتيّ أو التّخيّليّ المعدود محاكاةً للواقع لا تلفُّظاً، وبناءً لشكل أو إعادةَ إنتاج بواسطة اللّسان. وأمّا الجنس الغنائيّ فإنّ الذّات الغنائيّة فيه تقوم بتحويل الواقع الموضوعيّ حقيقةً ذاتيّة معيشةً. والمؤلّفة تعقد عدداً من المقارنات بين الجنسين لإبراز

1 *Logique des genres littéraires*, p. 215.

2 *Ibid*, p. 240.

الفروق بينهما. ومن أهمّ هذه المقارنات أنّ القصيدة الغنائيّة بنية منطقيّة مفتوحة لأنّها متكوّنة بواسطة ذات متلفّظة تكون سبباً في جعلها بنيةً غيرَ قابلة للتّفسير، بينما يمكنُ القولُ إنّ الرّوايةَ بنيةٌ منغلقة، فمهما تكن الرّواية غامضةً، وسرياليّة فإنّ تأويلها يمكن أن يوصل إلى نتيجة[1].

ج. الجنس المختلط

لهذه التّسمية جذورُها الضّاربة في التّاريخ لأنّ «أفلاطون» ذكر في تصنيفه لأشكال التّلفّظ الصّيغةَ المزدوجةَ التي يُمثّلها الشّعر الملحميّ والتي يتكلّم فيها السّارد بصوته الخاصّ ويُنْطِق الشّخصيّات أيضاً. لكن كيف تناولت «كات هامبورغر» ما اعتبرته أشكالاً خاصّة أو مختلطة؟ حين اهتمّت في الفصل الرّابع من كتابها بهذه الأشكال بحثت في الوشائج الواصلة بين الموشّح الغنائيّ[2] من جهة أولى والقصيدة التّصويريّة وقصيدة الدّراما الذّاتيّة من جهة أخرى، وبحثت في السّرد بضمير المتكلّم، وفي الرّواية التّرسّليّة، وفي رواية – المذكّرات.

كان عمادُ المؤلّفة في دراستها للقصيدة التّصويريّة في الأدب الألمانيّ قصيدةً لـ«هردر» تصوّر منحوتة، وقصيدة لـ«ريلكه» (RILKE) تصوّر لوحة. وهي تعتبر أنّ موقفَ الملاحظة والوصف في القصيدة الأولى دالّ على «أنا غنائيّة»، وأنّ قصيدة «ريلكه» (تمثال سيّدة في الثّمانينات) التي يستعمل فيها الشّاعر صيغةَ الماضي البعيد تحرّر الشّخصيّة من صبغتها التّصويريّة وتحوّل المشهد إلى وضعيّة روائيّة خاصّة بسبب استخدام تقنية مميّزة من تقنيات الحوار الباطنيّ. وهكذا تبدأ الشّخصيّة في الحياة بنفسها وتحلّ أناها المتخيَّلة محلّ الأنا الغنائيّة في القصيدة وتتحوّل بالتّدريج إلى وظيفة سرديّة تخيّليّة، ويكون العبور من السّرد إلى الحوار الباطنيّ[3].

تدلّ مثلُ هذه القصائد التي تنطلق من لوحات ومنحوتات لتُشكّل ذاتَها الإنشائيّة على ما اصطلحت عليه المؤلّفة بالجنس المختلط الذي تنحو فيه القصائد

---

1 *Logique des genres littéraires*, p. 250.

2 أخذنا ترجمة « Ballade » بـ«موشّح غنائيّ» من كتاب «نظريّة الأجناس الأدبيّة» تأليف جماعيّ، ترجمة عبد العزيز شبيل (مرجع مذكور)، ص: 256. والموشّح الغنائيّ كما عرّفه المترجم "شكل وسيطيّ ثابت، نبع من أغنية وُضِعَت للرّقص، وهو يتكوّن من ثلاثة مقاطع قد يتغيّر فيها عدد الأبيات، وكذلك نوع البحر المستعمَل. وهي مقاطع تتلوها قفلة تضمّ بيتاً أو بيتين...".

3 *Logique des genres littéraires*, p. 263.

منحًى سرديًّا دون أن تفقد هويّتها الغنائيّة.

وحين تفصّل المؤلّفة البحثَ في هذه الأشكال المختلطة وتنتقل إلى نمط آخر من أنماطها تسمّيه السّرد بضمير المتكلّم، تنكر أن يعبّر هذا السّرد عن المعيش تعبيرَ القصيدة الغنائيّة عنه، وأن يُعتَبَر دالاً على تجربة التخيّل وعن غير الواقع، ذلك أنّ الإحساسَ بغير الواقع الذي يتبدّى لزوماً في عدد من نصوص السّرد بضمير المتكلّم، ومهما تكن درجة التّلفظ الذّاتيّ فيها ظاهرة –كما هو الحال في أحد نصوص «توماس مان»[1]– لا يمكن تبريرُهما تبريراً منطقيًّا مثلما يتيسّر ذلك في حالة التّخيّل الحقيقيّ.

ثمّة فارق تلفّظيّ يميّز السّرد بضمير المتكلّم من سائر النّصوص الغنائيّة التي قد يداخلها التّخيّل، ولهذا حرصت المؤلّفة على تحديد الهويّة التّلفظيّة لضمير الأنا في هذا النّمط من السّرد. فإذا كان ضمير المتكلّم هنا يُعبَّر عنه بنفس الشّكل الذي يظهر عليه في كلّ ملفوظ يَسْتَعمل ضمير المتكلّم النّحويّ، وفي القصيدة الغنائيّة، وفي كلّ ملفوظ خارج ميدان الأدب (وأقرب مثال يساعد على توضيح الطّبيعة التّلفّظيّة لضمير المتكلّم في هذا السّرد هو التّرجمة الذّاتيّة) فإنّ "ضمير الأنا في السّرد بضمير المتكلّم لا يدّعي أن يكون أنا غنائيّة، وإنّما هو أنا تاريخيّة. وهو لذلك لا يقبل أبداً أشكالَ التّلفظ الغنائيّ. إنّه يقصّ معيشاً شخصيًّا، لكن بنزوع إلى تقديمه على أنّه حقيقةٌ ذاتيّة لا غير، وعلى أنّه حقل تجربته بالمعنى المضمر للكلمة، وهو لذلك مثلُ كلّ أنا تاريخيّة، موجّه نحو الحقيقة الموضوعيّة للمسرود"[2].

والمؤلّفة تجوّد النّظر في أنماط السّرد وتقدّم تدقيقات تسعى بواسطتها إلى مزيد الإحاطة بالسّرد بضمير المتكلّم، فتُدْخِل إلى مجال التّحليل متصوّر المخاتلة والتّمويه (Feintise). إنّها تقيم التّعارض بين ملفوظ الحقيقة الذي يكون صادقاً، وملفوظ الحقيقة المُموّهة الذي تعتبره مُحَدِّداً لقصيدة الدّراما الذّاتيّة، وتعقد مقارنة بين متصوَّرَيْ «مُتخيّل» و«مُمَوّه» (Fictif - Feint) قصدَ الإبانة عن التّمايز القوليّ للكلمتين. إنّها ترى أنّ متصوّر «مُمَوّه» (Feint) دالّ على أنّ الشّيءَ غيرُ حقيقيّ، ومُحَاكَى،

1 *Logique des genres littéraires*, p. 275.، وتذكر المؤلّفة مثالين لهذا السّرد هما:
- STIFTER, *Nachsommer*.
- THOMAS MANN, *Les confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*.

2 *Logique des genres littéraires*, p. 275.

بينما يعبّر الخياليّ أو المتخيَّل (Fictif) عن الكيفيّة التي يبدو عليها ما ليس واقعيًّا من إيهام ومظهر خادع على نحو ما يكون عليه الأمر في الحلُم واللّعب[1].

وبناء على هذه المواقف التّصوّريّة لأنواع التّلفّظ ولطبائعها تقرّر المؤلّفة المنزلة المنطقيّة للسّرد بضمير المتكلّم فتعتبرها قائمةً بمتصوَّر وحيد هو «ملفوظ الحقيقة المُمَوَّهَة» (Énoncé de réalité feint) الذي يميّز هذا السّردَ من الخيال أوّلاً ومن الجنس الغنائيّ ثانياً[2].

تختم المؤلّفة بحثها في الأشكال الخاصّة أو المزيجة بالنّظر في رواية الرّسائل وفي رواية المذكّرات وهما نمطان سرديّان يعتمدان ضمير المتكلّم، ويعوّلان على صيغة الحاضر (Le prétérit) الوجوديّ والنّحويّ الذي يؤطّر الكاتب في الزّمان على الرّغم من الصّبغة التّخييليّة لهذا التّأطير[3]. لكنّ الحاضر في رواية التّرسّل (Le roman épistolaire) يكون قريباً من الواقع وذلك ما يفسّر كونه يعطينا الانطباع بأنّه شكل أقلّ ملحميّة. والمؤلّفةُ تعتبر هذه الرّواية أيضاً ملفوظَ واقعٍ مُمَوَّهٍ، وشكلاً من أشكال الرّواية بضمير المتكلّم يبدو لنا أقلّ ملحميّة. فهذه الرّوايةُ تقوم بتقطيع مجموع الواقع المتذكَّر إلى أزمنة ووضعيّات تتلاحق في العمليّة السّرديّة، وهي تُعيد –مع كلّ رسالة– بناءَ إحالة واضحة للأنا، وللأنا الأصليّة للمؤلّف نفسه[4]. وأمّا رواية المذكّرات، فإنّ المتذكّرَ فيها يمسك –بواسطة الذّكرى– كامل حياته المنقضية انطلاقاً من نقطة وحيدة ثابتة هي الحاضر، وهو يرتكز على أنا أصليّة لا تكون خاضعة للتّحوّلات على خلاف ما يكون عليه الأمر في رواية التّرسّل التي يتكوّن فيها وجود المؤلّف الآن وهنا كلّ مرّة على أسُس جديدة[5] وبوعي متجدّد. إنّ المؤلّفة تقدّم المقارنة تلوَ المقارنة وتمحّص أشكال التّلفّظ وصيغَ الملفوظ في كلّ نوع من أنواع الكلام الجاري بضمير المتكلّم، وتصل إلى عدد من النّتائج الدّقيقة لعلّ من أبرزها أنّ ضمير المتكلّم الثّابت في التّرجمة الذّاتيّة (مثلما هو الحال في ترجمة ذاتيّة غير روائيّة) يلقي النّظرات على أطوار ماضية تخصّ أناه الشّخصيّة دون أن يعني ذلك أنّه يشعر بهذه الأطوار كما لو

1 *Logique des genres littéraires*, p. 276.
2 *Ibid.*, p. 277.
3 *Ibid.*, p. 280.
4 *Ibid.*, p. 283.
5 *Ibid*, p. 284.

كانت منفصلة أو مختلفة عن الطّور الذي يحياه حاليًا، بينما يتعرّف كاتب الرّسائل ومؤلّف اليوميّات الحميمة ويحيا كلّ مرّة الآن والهنا لأناه في وحدتها وراهنيّتها[1].

والمتحصّل من هذه الدّراسة المفصّلة للسّرد بضمير المتكلّم أنّ هذا الشّكل المزيج يستمدّ قيمته وأهمّيته من تميّزه -كلّ مرّة بطريقة مختلفة- من الشّعر الغنائيّ ومن ملفوظ الواقع الحقيقيّ. فإذا قارنّاه بالشّعر الغنائيّ وجدناه يشغل نفس الوضعيّة التي يشغلها الملفوظ الحقيقيّ، وهو لا يدّعي أنّه أنا غنائيّة، وإنّما هو أنا تاريخيّة وهذا يؤول إلى اعتبار السّرد بضمير المتكلّم، في شكله الخارجيّ، غيرَ مشابه للقصيدة الغنائيّة، بل لملفوظ الواقع سواء في رواية التّرسّل أو في رواية المذكّرات[2].

وحين تبلغ «كات هامبورغر» نهايةَ تأليفها الخاصّ بمنطق الأجناس الأدبيّة تبرزُ إضافتَها بالنّسبة إلى تفكير «هيغل» في الشّعر وتعتبر أنّ مُنْجَز بحثها قد تمثّل في إثارة المسألة العامّة بمنطق الأدب قصدَ التّعرّف على الأدب وتأويله جماليًّا وتأويل الآثار التي تنتمي إلى هذا الميدان: "إنّ البحث المعمّق في طبيعة الوظيفة السّرديّة أو في الأنا الغنائيّة، يمثّل مهمّة منطق الأجناس الأدبيّة، ويكون وصفُ كيفيّة السّرد وأسلوبه، وتقنياته المتغيّرة، وشكله الجماليّ وحدّة الملفوظ الغنائيّ مهمّةَ التّأويل الجماليّ للأدب"[3].

لقد تبسّطنا فعلاً في إيراد جملة من الأفكار التي تضمّنها كتاب «كات هامبورغر» لاقتناعنا بأهمّيتها في اقتراح تصنيف جديد للأجناس الأدبيّة، وفي التّركيز على التّلفّظ محدّداً مائزاً بين هذه الأجناس، وفي استخدام عددٍ من المنطلقات المنطقيّة والظّاهراتيّة. ولئن أشاد «جيرار جينيت» في تقديمه للتّرجمة الفرنسيّة بهذا الكتاب فاعتبره من أشهر المعالم الإنشائيّة الحديثة، فإنّه لم ينكر طبيعتَه المثيرة وقلّةَ عناية النّاظرين فيه بالاختيارات النّظريّة الأساسيّة للمؤلّفة واهتمامهم بنقاط جزئيّة من قبيل: استبعاد الرّواية بضمير المتكلّم من حقل الخيال، وتعيين القصيدة الغنائيّة ملفوظَ حقيقة يُساوي في الدّرجة الملفوظات العاديّة للحياة اليوميّة، وغياب السّارد من

---

1 *Logique des genres littéraires*, p. 284.
2 *Ibid.*, p. 289.
3 *Ibid*, pp. 301-302.

السّرد الخياليّ، والقيمة اللاّزمنيّة لـ«الحاضر الملحميّ» وللأزمنة النّحويّة في نظام التّخيّل[1].

ولمّا كان كلّ تصنيف للأجناس الأدبيّة عرضةً للنّقد وإظهار النّقائص مهما أُحكمت أسُسُه وتوضّحت محدّداتُه، لم يسلم «منطق الأجناس الأدبيّة» لدى «هامبورغر»من المآخذ. لقد أشار «دومينيك كومب» في القسم المخصّص للسانيّات الأجناس، إلى أنّ المؤلّفة مَدينة إلى الإنشائيّة الظّاهراتيّة لـ«أميل ستايغر» (STAIGER) التي حوّلتها إلى لسانيّات تلفظ، دون أن تنقطع إحالتها على «هوسّرل». والرّأي عند «كومب» هو أنّ الثّلاثيّة الأرسطيّة المؤسّسة على المحاكاة قد وقع تأويلُها من خلال التّعارض بين الخيال وما ليس بخيال، وأنّ «نظريّة التّلفّظ» التي تقترحها المؤلّفة ليست وصفاً لعلاقات الأزمنة والشّخصيّات مثلما هو الأمر عند «بنفنيست» و«فنريش» (WEINRICH)، وإنّما هي دراسة لإحالة النّصّ الأدبيّ، والدّليل على ذلك أنّها تميّز بين ذوات تلفظ ثلاث:

أ. ذات تلفّظ تاريخيّة حين يكون الشّخص الذي يكتب أو يتكلّم داخل عمليّة التّلفّظ باعتباره فرداً مثلما هو الحال في الرّسالة.

ب. ذات تلفّظ نظريّة: حين لا تكون ذاتيّة الشّخص الذي يُصرّح مقحمة مثلما هو الحال في الخطاب العلميّ أو في التّحقيق الصّحافيّ.

ج. ذات تلفّظ تداوليّة: وذلك حين تريد الذّات شيئاً أو تصدر أمراً أو تصوغ سؤالاً[2].

وحين يعرض المؤلّف للأطروحة الكبرى لـ«هامبورغر» والمتمثّلة في أنّ استعمال الماضي البسيط (Le prétérit) في الرّواية يُعدّ المؤشّر الأساسيّ «للعمليّة التّخيّليّة» (La fictionnalité) وفي أنّ هذه الصّيغة الزّمنيّة دالّة على أنّ «الأنا الأصليّة» ليست واقعيّة وكذلك العالَم الذي يدور عليها، فهو يعتبر أنّ لهذا الماضي قيمة صيغيّة تتمثّل في «كما لو أنّ...» (Comme si) الخاصّ بالتّخيّل، وأنّ التّخيّل بطبيعته «لازمنيّ» ينفصل عن التّلفّظ الحقيقيّ الذي ينغرس وحده في الزّمان[3].

---

1 *Logique des genres littéraires*, préface, p. 7.
2 DOMINIQUE COMBE, *Les genres littéraires, op. cit.*, p. 80.
3 *Ibid*, p. 81.

وأمّا بخصوص إعادة تصنيف «هامبورغر» لمقولات البلاغة القديمة وتفضيلها مقولة الخيال التي اعتبرتها مُهْمَلةً، وتبنّيها نظريّةً في التّلفّظ تختلف بسببها عن «أفلاطون» و«أرسطو»، فالرّأي عند «كومب» أنّ الفيلسوفيْن قد أقاما تصنيفَهما للأجناس بمحدِّد التّلفّظ ذاته. ولعلّ أكبرَ مأخذ على «منطق الأجناس الأدبيّة» هو خروجُ المؤلّفة من دائرة اللّسانيّات والتّلفّظ إلى دائرة الفلسفة الظّاهراتيّة والفلسفة التّحليليّة. يقول «كومب»: "تبدو الإشكاليّة المطروحة من قِبَل «هامبورغر»، ومن وراء «نظريّة التّلفّظ»، في نهاية المطاف، ظاهراتيّةً أكثرَ منها لسانيّةً"[1]. وهو يستدلّ على موقفه هذا بإفادة المؤلّفة من آراء «إيميل ستايغر» الذي يعتبر الحادثات اللّسانيّة محكومةً بمسألة «التّخيّل» التي لا تتّصل بنحو التّلفّظ. ثمّ إنّ هذه المسألة هي في صميم الفلسفة التّحليليّة وفي عمق ظاهراتيّة «هوسّرل» على نحو ما يظهره كتاب «توماس بافال» (PAVEL) الموسوم بـ «عالم التّخيّل» الذي توجّه إليه المؤلّفة نقدَها معتمدةً أطروحات «رومان إنجاردن» الذي يصف الأحكام المصرّح بها في رواية ما بأنّها «أشباهُ أحكام»[2].

7. مزيج الأجناس بديلاً من المحدِّد الواحد

دفع التّشكّك في الكفاية التّصنيفيّة للمحدِّد الأجناسيّ الواحد منظِّري الأدب إلى التّفكير في طريقة أخرى يعتمدونها في ترتيب الآثار الأدبيّة، وفي بناء منظومة الأدب وإبراز ما يَكون لها من حركيّة، وما يكون بين الأصناف المبتكَرَة من تفاعل، وهذا ما دفع «جيرار جينيت» إلى استعراض أطوار الدّراسة الأجناسيّة انطلاقاً من الإنشائيّة الإغريقيّة، مروراً بالتّصنيفات الأجناسيّة الكلاسيكيّة وصولاً إلى التّصنيف الأجناسيّ عند الرّومنطيقيّين[3].

فبعد أن ذكّر «جينيت» بالتّقسيم الوارد عند «أفلاطون» و«أرسطو» وأساسُه صيغة التّلفّظ في النّصوص، وبالتّقسيم الأجناسيّ الثّلاثيّ عند الرّومنطيقيّين الذي لا يعتمد هذه الصّيغة وإنّما يعتبر الغنائيّ والملحميّ والدّراميّ أجناساً حقيقيّة يتضمّن

1 DOMINIQUE COMBE, *Les genres littéraires*, p. 83.
2 *Ibid.*, p. 83.
3 GERARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, in : *Théorie des genres*. وهذا النّصّ تطوير للمقال الذي نشره المؤلّف في مجلّة «بويتيك» الفرنسيّة في نوفمبر سنة 1977، بعنوان: «الأجناس، الأنماط، الصّيغ».

تحديد كلّ واحد منها عنصراً مضمونيًّا يظلُّ أمرُه غامضاً[1]، أقام تمييزاً بين منزلة الأجناس والصّيغ معتبراً الصّيغَ مقولاتٍ متّصلةً بمجال اللّسانيّات وبما يُصْطَلَحُ عليه حاضراً بالتّداوليّة، واعتبرَها كذلك «أشكالاً طبيعيّة» لا تطرأ عليها أفعال التّأليف الجماليّ. وأمّا الأجناس فهي عنده مقولات أدبيّة خالصة ومجموعة آثار يتمّ تعيينُها بطريقة إجرائيّة داخل الإنتاج التّاريخيّ ويتمّ التّعرّف عليها بفضل الأغراض المشتركة[2]. والجنس عنده ليس هويّة خالصة، لأنّ الرّواية –على سبيل المثال– تقبل الانقسام إلى «أنواع» أكثر تحدُّداً فتشتمل رواية الفروسيّة ورواية الشّطّار والرّواية البوليسيّة ورواية الرّسائل. لكن ما النّصّ الجامع أو المتعدّد، وما هي طبيعته ومحدِّداته؟ يبدو هذا العمل عسيراً لأنّ المؤلّف يتحرّك داخل النّظريّة الأجناسيّة ذات الأطوار المديدة والتّاريخ المتشعّب، وينتقل من تصنيف أجناسيّ إلى آخر. ومع هذا يكشف الحوارُ بين المؤلّف و«فريدريك» في آخر البحث فهمَ «جينيت» للنّصّ الجامع المتخيَّل. يقول المؤلّف: "فالنّصّ الجامع إذن دائم الحضور، فوق النّصّ، وتحته وحوله. والنّصّ لا ينسج شبكته إلاّ إذا أحكم وصلها، هنا وهناك، إلى شبكة النّصّ الجامع"[3].

ويمكن القول إجمالاً إنّ الأجناس الجامعة ليست سوى بناءات نظريّة لا توجد إلاّ في ارتباطها بطور معيّن، فلا وجودَ لها بكيفيّة مثاليّة وطبيعيّة. على أنّ المؤلّف لا ينكر على الأجناس أيَّ أساس طبيعيّ ومتجاوز للتّاريخ بل يؤكّد بداهةً مفادُها وجودُ موقفٍ وجوديّ و«بنية انتروبولوجيّة» واستعدادٍ ذهنيّ وترسيم خياليّ، مثلما يؤكّد وجودَ «شعور» ملحميّ وغنائيّ ومأسويّ خالص، وهذه أوضاع وحالات تتطلّب الدّراسة من حيث طبيعتها وعلاقتها المستمرّة بالتّاريخ[4].

والواقع أنّ الخلط –الذي قلّل من مصداقيّة التّقسيم الأجناسيّ وجعله محدودَ الإفادة وتقسيماً اختزاليًّا خاصّة إذا ما طبّق على آثار حديثة– قد تأتّى من أوضاع تصنيفيّة ملتبسة، والدّليل على هذا أنّه يمكن أن نضع داخل «الملحميّ» صيغةَ تلفّظ

1 GERARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, in : *Théorie des genres*, p. 140.

2 *Ibid*., p. 142.

3 *Ibid*, p. 158.

4 *Ibid*, p. 145.

(السّرد ومنتوجاً أجناسيًّا هو الملحمة) وأن نضع داخل «المأسويّ» كتابةً يمثّلها المسرح وجنساً تمثّله المأساة والملهاة[1].

ويبدو أنّ مفهومَ النّصّ الجامع عند «جينيت» مفهومٌ بدأ يتشكّل نظريًّا مع الشّكلانيّين الرّوس الذين قطعوا الصّلات بالتّفكير الجماليّ المثاليّ في ألمانيا بسبب تمييزه الصّارم بين الأجناس وإقامته حدوداً مرسومةً بينها. إنّ بحثهم في التّطوّر الأدبيّ قادهم إلى صياغة عدد من المواقف الخاصّة بهذا النّشاط اللّفظيّ ومن أبرزها أنّ تاريخ الأدب يُعَدّ تطوّراً للأجناس والأساليب أكثر ممّا هو فسيفساء متناثرة للوجوه الأدبيّة[2] وأنّ الأدب يستمدّ المواضيع والأدوات من الأجناس الثّانويّة حتّى يجدّد نفسَه. والمثال على ذلك أنّ "«تشيكوف» يُدْخِل إلى الأدب الرّوسيّ عناصرَ من الهزليّة المتدنّية ومن الرّواية المسلسلة" وأنّ «دوستويفسكي» يسمو بأدوات السّرد البوليسيّ إلى مراقي المعيار الأدبيّ"[3].

لقد حلّل «فكتور ارليخ» عناصر التّفكير الشّكلانيّ في تاريخ الأدب، ورأى أنّ السّمة المميّزة لهذا التّفكير لا تكمن في التّشديد على الصّراع بين الآباء والأبناء بقدر ما تكمن في الحدس بالآليّة الخاصّة لهذا الصّراع[4]. وإذا لم يكن الفنّ الجديد نقيضاً للفنّ السّابق وإنّما هو إعادة ترتيب على حدّ ما رأى الشّكلانيّون الرّوس، تعيّن أن يكون تجميع العناصر القديمة والجديدة عمليّةً لها سندٌ ومنطقٌ في التّأليف الأدبيّ. إنّ مفهوم المُهَيمنة الذي تشكّل بجهود عدد من أعلامهم يفسّر ما يتّسم به الأدب وأجناسُه من حركيّة وتطوّر، ويوضّح الكيفيّة التي يُعاد بها ترتيبُ الموادّ التي تشارك في صياغة الآثار والأجناس. لقد طوّر «إيخنباوم» و«تينيانوف» هذا المفهوم الذي يبدو مقتبساً من عالِم الجمال الألمانيّ «كريستيانسن». فحين درسَ «تينيانوف» الكيفيّة التي يتشكّل بها نسق التّأليف في الفنّ، أكّد أنّ النّسق لا يعني تعايش بعض المكوّنات على قدم المساواة، بل يقتضي هيمنة مجموعة من العناصر وتراجع باقي العناصر حتّى لكأنّها غائبة[5] وكان لـ«رومان ياكبسن» فضلُ الصّياغة المكتمِلة لمفهوم

---

1 YVES STALLONI, ***Les genres littéraires***, p. 20.

2 فكتور ارليخ، الشّكلانيّة الرّوسيّة، ترجمة الولي محمّد، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2000، ص ص: 141-142.

3 نفسه، ص: 141.

4 نفسه، ص: 137.

5 نفسه، ص: 52.

المهيمنة (La dominante) بقوله: "يُمْكِنُ أن تُعَرَّف المهيمنة باعتبارها العنصر البؤريّ في العمل الفنّيّ. إنّها تَحْكُمُ بقيّة العناصر وتعيّنُها وتغيّرها، وهي التي تضمن للبنية انسجامَها وللأثر تميّزه عمّا سواه"[1]. ويمكن اختبارُ القيمة الإجرائيّة لمفهوم المهيمنة بالنّظر في أجناس من التّأليف عمد فيها أصحابُها إلى المزج بين طرائق في التّأليف ليس بينها اتّصال في أصل النّشأة وذلك من قبيل السّرد الشّعريّ والمسرح الشّعريّ وقصيدة النّثر.

وإذا كان بعض الشّعراء من أمثال «مالارميه» و«فاليري» و«بريطون» يرفضون اعتماد الشّاعر السّرد في قصيدته، وكان ناقد مثل «هيغو فريدريك» يقول: "تؤكّد فنون الشّعر على الدّوام المسافةَ الشّاسعة التي تفصل الشّعر عن السّرد أو عن التّأليف الدّراميّ اللّذيْن يتأسّسان على الصّلات الموضوعيّة بين الأشياء وعلى المنطق"[2] فإنّ هذه المواقف لم تَحُلْ دون تعويل الأدباء على المزج بين مكوّنات أجناس متباعدة في عرف القرّاء والنّقاد، ودون التّقريب بين الطّرائق المتخالفة في أصل التّأليف.

لقد عُنِيَ «دومينك كومب» في فصلين من كتابه «الشّعر والقصّ» بما يمكن اعتباره «مزيج أجناس»، فخصّص الفصل الخامس لقصيدة النّثر والفصلَ السّادس للشّعر والرّواية. وهو يقرّ بأنّ المرحلة التي شهدت اشتدادَ التّعارض بين الشّعريّ والسّرديّ هي التي ازدهرت فيها أجناس التّأليف (Les genres de synthèse) من قبيل «الرّواية الشّعريّة» و«قصيدة النّثر» و«الرّواية المنظومة»[3] (Le roman en vers). ولمّا رام المؤلّف تحديدَ خصائص التّأليف في هذا «الجنس الوسيط» (Genre intermédiaire)، واستند إلى نصوص «بودلير» وبعض أقواله حين شرع في كتابة قصيدة النّثر وذلك من أجل ضبطها أجناسيًّا، عوّل «كومب» على حكم قدّمته «باربارا

---

1 ROMAN JAKOBSON, ***Questions de poétique***, éd. du Seuil, Paris, 1973, pp. 145-151.

والمهيمنة ليست مفهوماً إنشائيًا خاصًّا بأجناس الأدب بل مفهوم يشمل سائر الفنون مثل الرّسم والموسيقى والهندسة المعماريّة. انظر مادّة « Dominante » في: ETIENNE SOURIAU, ***Vocabulaire d'esthétique***, pp. 608-609.

2 HUGO FRIEDRICH, ***Structures de la poésie moderne***, p. 198. وقد نقلنا الشّاهد عن: DOMINIQUE COMBE, ***Poésie et récit, une rhétorique des genres***, José Corti, 1989, p. 7.

3 ويقدّم المؤلّف أفكاراً مهمّة تخصّ نشأة قصيدة النّثر وتميّزها من سائر أنواع النّثر. ***Poésie et récit***, p. 91.

جونسن» مفادُه أنّ قصيدة النّثر تستقلّ عن الأجناس القريبة منها (النّثر الشّعريّ – النّثر الفلسفيّ...) بهيمنة العلاقات الكنائيّة على العلاقات الاستعاريّة، وبكثرة التّفاصيل[1]. واستند المؤلّف أيضاً إلى عيّنات أخرى في مدوّنة «رامبو» ظهر فيها التّناوب والتّعالق بين السّرد والشّعر تأكيداً لعنوان القصيدة (كيمياء الكلمة).

والمتحصّل من دراسة الباحث في هذا الجنس المتأسّس بالمزج بين الشّعر والسّرد، والقائم بالتّقريب بين القصيدة والأقصوصة أنّ قصيدة النّثر مزيج أجناسيّ يؤلّف بين الشّعريّ والسّرديّ. "وبما أنّه يُعَدُّ هجيناً بطبيعته، فهو يقبل السّرديّ باعتباره عنصراً غريباً على الشّعريّ قبولاً يجعله منتمياً إلى الشّعر رغم [وجود] السّرد. وبما أنّ قصيدة النّثر تُعَدُّ شكلاً تأليفيًّا، فهي تفترض دوماً وجودَ مقولات لا تَراجُع فيها وذلك مثل الشّعريّ والسّرديّ، وتساهم من ثمّة في أعلى نقطةٍ للمنطق الثّنائيّ الذي سبق ذكره"[2].

والمنطق الثّنائيّ الذي اعتبره «كومب» من طبيعة التّأليف في قصيدة النّثر منطق ليس يقتصر عليها فتختصّ به دون ضروب الكتابة. ففي شعرنا العربيّ الحديث أمثلة كثيرة لمداخلة السّرديّ بما هو في أصل التّصنيف أسلوب مميّز للقصص لعددٍ وافر من نصوص الشّعر.

وإذا كان مقال محمّد القاضي الموسوم بـ«السّرديّ في شعر البيّاتي» من بين الأبحاث التي نبّهت إلى هذه الظّاهرة الجديدة في كتابة القصيدة بالمزاوجة بين مكوِّنَيْن بينهما تعارضٌ في منطق النّظريّة الأجناسيّة الكلاسيكيّة التي ترسم الحدود البيّنة بين الشّعر والنّثر وتدافع عن «الشّعر الصّافي»، فإنّ أطروحة فتحي النّصري تُعنَى "بدراسة أشكال حضور السّرد ووظائفه في الشّعر العربيّ الحديث [...] في عيّنة

---

1. *Poésie et récit, op. cit.*, p. 91. ويذكّرنا هذا التّمييز بما أورده «ياكبْسن» حين أقام التّعارض بين كناية النّثر واستعارة الشّعر وذلك في مقال كتبه سنة 1935 وخصّصه لدراسة نثر الشّاعر «باسترناك». انظر:

ROMAN JAKOBSON, ***Questions de poétique***, p. 133.

وقد استخدم محمّد القاضي الزّوج استعاريّ – كنائيّ في مقاله الموسوم بـ: «السّرديّ في شعر البيّاتي»، وميّز بين صور ثلاث من العلاقات التي تقوم بين السّرديّ والشّعريّ في شعره (علاقة التّماثل – علاقة الأليغوريا – علاقة الكناية). انظر مقال القاضي ضمن كتاب: «عبد الوهّاب البيّاتي في بيت الشّعر»، أعمال بيت الشّعر، 1999، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، الطبعة الأولى، 1999، ص: 243.

2. ***Poésie et récit***, p. 108.

من الشّعر الحرّ تشمل الأعمال الشّعريّة لصلاح عبد الصّبور وسعدي يوسف ومحمود درويش"[1].

لقد أبان النّصري أوجهَ التّعالق بين الشّعر بما هو تأليف لا يعتمد المجاورة بين المفردات ولا يُعَوِّل على نقل الأحداث ورسم الشّخصيّات والسّرد باعتباره أسلوباً يتميّز به النّصّ القصصيّ وطريقةً في إيراد ما وقع بصورة تعاقبيّة وترتيب خطّيّ. وأبرزُ ما يحصّله النّاظر في هذا العمل أنّ الشّعر قادرٌ على استضافة السّرد وعلى تطويع بنيته لتحتضن ألوان المحتوى السّرديّ وضروبَ الحكاية، وأنّ القصيدة الحديثة في مدوّنة الشّعراء المذكورين تكشف عن صيرورة السّرد في الشّعر وعن دور السّرد في صناعة الصّورة التي تتشكّل على غير ما ألف القارئ. ولعلّ المسألة الأدقّ في التّحاور والتّجاور بين الشّعر والسّرد تتمثّل في إقامة التّناسب بين السّرد والإيقاع في الشّعر الحرّ. فالاصطراعُ حاصلٌ بين جريان السّرد ودوران الإيقاع في القصيدة، وخطرُ تلاشي الشّعريّة متأتٍ من غلبة السّرد على الشّعر وضمور الإيقاع، ومن الاسترسال في إيراد التّفاصيل على نحو يضعف به تركيز النّصّ وتتلاشى كثافته.

لقد أظهرت أطروحة النّصري في عديد المواطن كيف يظلّ النّفس الغنائيّ متردّداً في شعرٍ محمود درويش لأنّ التّأليف بين المحتوى السّرديّ وبنية النّشيد في قصيدته متحقّق دوماً بإيجاد التّناسب بين المكوِّن السّرديّ والمكوِّن الشّعريّ. وأظهرت دراسته لعيّنات المدوّنة مواطنَ الاتّفاق والاختلاف بين الشّعراء الثّلاثة من جهة التّعامل مع السّرد، وقدّمت عدداً من الآراء النّقديّة المقارنة بين أشعارهم. يقول النّصري: "إنّ سعدي يوسف يتميّز في تعامله مع السّرد عن صلاح عبد الصّبور ومحمود درويش بقصده إلى انتهاك النّظام السّببيّ لتعاقب الأحداث، بل إنّه قد يعمد في بعض قصائده السّرديّة إلى مباشرة مواضيع تبرّر له هذا الانتهاك، مثلما هو الشّأن بالنّسبة إلى قصيدة «حالة حمى» وفيها يحاكي الشّاعِر هذيان المحموم"[2].

وإذا كان التّأليف بين الشّعر الذي يقتضي بأصالة التّسمية إيقاعاً والسّرد الذي يتأسّس بتعاقب الأحداث، تأليفاً متعذّراً أحياناً، بسبب هذا التّعارض، وكان هذا النّمط من الشّعر في مدوّنة البحث غيرَ مُستجيب لإيقاع منتظِم تُكوّنه الأوزانُ

---

1 فتحي النّصري، السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث: في شعريّة القصيدة السّرديّة، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، الطّبعة الأولى، 2006، ص ص: 9–10.

2 نفسه، ص ص: 161–162.

العروضيّة والقوافي المتعاودة، تعيّنَ على الشّاعر الذي يستدعي السّردَ إلى قصيدته أن "يُصلِحَ الافتقارَ الإيقاعيّ فيها" بضروب من التّكرار أبرزُها توظيف اللاّزمة وبإدراج بعض المقاطع الغنائيّة في القصيدة "قصدَ انتشال حركة الإيقاع من الرّكود الذي يعتريها بسبب الاسترسال في السّرد"[1]، وباعتماد المقطع المدوّر شكلاً بنائيًّا والاستغناء عن القافية أو الحدّ من استعمالها، وهذه ظواهر في التّأليف بين الشّعر والسّرد متوفّرة في بعض أشعار محمود درويش وسعدي يوسف، أبان عنها فتحي النّصري في أطروحته.

تؤكّد الأفكارُ النّقديّة السّابقة إمكانَ المزاوجة بين جنس الشّعر وجنس القصص وأساسُه السّردُ والتّخييل، ويستند أصحابُها في تدعيم رؤيتهم الأجناسيّة إلى عدد من النّصوص تتضافر فيها بنيةُ الشّعر إطاراً جامعاً للقصيدة، وبعضُ عناصر السّرد تندرج داخل هذا الإطار وتلوّن النّصّ بأصباغ جديدة.

إنّ الأشعار التي استضافت السّرد في الأدب العربيّ قديماً أو حديثاً، وفي آداب أخرى عوّل شعراؤها على عناصر القَصص من حوار ووصف وبناء شخصيّات ومواقف، ممّا يدفع أحكاماً جازمة بالتّعارض بين الشّعر والقصّة، ويدحَض التّسليمَ بانتفاء الجدل بينهما وتقريرَ نقاءَ الشّعر وخلوصه من الشّوائب مثلما عبّر عن ذلك «بول فاليري» و«أندريه بريطون» و«سارتر» حين قال: "إذا قصّ الشّاعر وفسّر أو عَلّم، غدا الشّعر نثريًّا وخسر الرّهان"[2]. غير أنّ الشّعر الحديثَ تجاوز تقييدَ الشّعر بجوهر صافٍ لا تخالطه الشّوائب، واندفع يجدِّد شكله ويطوّر هيأته ويغتذي بموادّ متنوّعة تُكسب بنيةَ القصيدة طرافةً، وتقتضي من دارس الشّعر تنبّهاً إلى طرائق التّشكّل.

ليس هذا الموقف المتشدّد في بناء الحدود بين الأجناس الأدبيّة ممّا يقبل به المؤلّفون ويقرّون بحقيقته ذلك أنّ المزج بين الأجناس قد غدا أمراً مُسَلَّماً به لدى كُتّاب الرّواية الجديدة. والدّليل على ذلك أنّ «ميشال بوتور» (BUTOR) يشير إلى أنّ الاستعمال قديماً ما كان يفرّق بين الشّاعر والرّوائيّ، وإلى أنّ التّقليد المدرسيّ في فرنسا هو الذي قسّم الأدب إلى عدد من الأجناس تقسيماً صارماً وأقام الحدود الفاصلة

---

1 السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث: في شعريّة القصيدة السّرديّة، ص: 270.

2 *Poésie et récit*, p. 11. والكلام مأخوذ من كتاب «سارتر» «ما هو الأدب؟»، ص: 48. وقد صدّر به «كومب» الفصلَ الأوّل من كتابه هذا واستعرض فيه مواقف الرّافضين للسّرديّ في الشّعر.

بينها. لكنّ هذا الرّوائيّ المنظّر لا يقتنع بهذه الحدود، لأنّ الرّواية -في تقديره- يمكن أن تحتضن مادّة الشّعر بما أنّها ذات جوهر شعريّ. لقد أكّد «بوتور» مبدأ المزج بين الأجناس حين تحدّث عن «الشّعر الرّوائيّ» وحين حدّده بقوله: "إنّ الشّعر الرّوائيّ، أو الرّواية بما هي شعر أمكنه استخلاصُ الدّروس من الرّواية. سيكون شعراً قادراً على التّعبير عن ذاته، وعلى أن يبرز بنفسه مكانتَه. وسيحتضن تعليقَه الخاصّ به"[1].

وقد كانت «ناتالي ساروت» (SARRAUTE) أوضح تعبيراً عن هذا التّصوّر الأجناسيّ للرّواية الجديدة حين ركّزت التّفكير في لغة الرّواية وعارضت موقف «مالارميه» الذي يميّز «الكلام الخام» من الكلام الجوهريّ أو الصّميميّ (Essentiel) المخصوص بالشّعر. تقول «ساروت»: "ألاّ يكون كلامُ الرّواية، مجرّد أداة وألاّ يغدو وسيلةً لا غير، وشفافيّةً خالصة نَعْبُرُها بفائق السّرعة لنرى ما وراء هذا الكلام، وندركَ مآله. فهذا قد بدا لي دائماً أمراً بديهيًّا. إنّ التّمييز الذي أقامه «مالارميه» بين «كلام خام» و«كلام أساسيّ» -وقد غدا اليومَ تمييزاً مدرسيًّا- يَجب في تقديري تطبيقه أيضاً -وبكلّ بداهة- على الكلام الرّوائيّ. فعلى غرار الكلام في الشّعر، يكون كلام الرّواية كلاماً أساسيًّا [جوهريًّا]"[2].

إنّ منازعةَ الرّواية الجديدة للشّعر خاصّة في مجال استخدام اللّغة وفي السّعي إلى البلوغ به أعلى المراتب في التّجويد، ممّا يؤكّد «استراتيجيا المزيج الأجناسيّ»، وحرصَ الرّوائيّين الجُدُد على استصفاء نصوصهم من شوائب الإحالات المباشرة على المرجع، ومن ملابسة الكلام الرّوائيّ للكلام الشّائع الذي توفّر استخدامه في أعمال روائيّة كثيرة بدعوى مشاكلة الواقع والإيهامُ به.

وليست مصطلحات ناشئة من قبيل القصّة الشّعريّة والرّواية الشّعريّة سوى تعبير عن النّزوع إلى هذا المزيج الأجناسيّ وعن الرّغبة القويّة في محو الحدود الفاصلة بينها، ولنا في بعض كتابات «جوف» (JOUVE) وخاصّة في روايته «بولينا» (Paulina)

---

1 الكلام وارد في كتاب «بوتور»: بحوث في الرّواية، ص: 46، وقد نقلناه من كتاب «كومب» *Poésie et récit*، ص: 112.

2 الكلام وارد في كتاب «ساروت»: الرّواية الجديدة اليوم، الجزء الثّاني، ص: 27، وقد نقلناه من كتاب «كومب» أيضاً *Poésie et récit*، ص: 114.

دليل على سبق إقامة لون من التّفاعل بين الرّواية والشّعر، وذلك بتضمّن الرّواية سلسلة من المقاطع الشّعريّة[1].

لكن كيف يتحدّد هذا «الجنس الهجين» الذي ينشأ من المصالحة بين الشّعر والنّثر، ويروم التّأليف بين متباعديْن في عُرْف بلاغة الفصل بين الأجناس؟

لعلّ تعريف «جان إيف تادياي» للقصّة الشّعريّة (Le récit poétique) من أبرز التّعريفات الموضّحة لبلاغة الوصل الأجناسيّ. يقول المؤلّف: "القصّة الشّعريّة بالنّثر هي شكل القصّة الذي يأخذ من القصيدة أدوات اشتغالها وتأثيراتها بكيفيّة يتعيّن على تحليلها أن يأخذ بعين الاعتبار، وفي الآن نفسه، تقنيات هدم الرّواية وهدم الشّعر: إنّ القصّة الشّعريّة ظاهرة تَحَوُّل بين الرّواية القصيدة"[2].

وإذا كانت الأمثلة التي يعتمدها الدّارسون الغربيّون للاستدلال على طبيعة القصّة الشّعريّة مأخوذةً من آدابهم، فإنّ أدبنا العربيّ الحديث تتوفّر فيه عيّنات دالّة على بلاغة الوصل الأجناسيّ بين القصّة والشّعر وعلى حسن التّأليف بين هذين المجالين من مجالات الإبداع بالكلام.

يتجلّى «مزيج الأجناس» في عدد من نصوص إدوار الخرّاط وخاصّة في روايتيه «رامة والتّنّين» و«ترابها والزّعفران». إنّ نقاوة الكلام الذي تتحدّث به الشّخصيّة (ميخائيل في رامة والتّنّين») تقرّب لغة الرّواية من لغة الشّعر، وتصيّرها قريبةً من اللّغة التّصويريّة في هذا الجنس، كما أنّ الأحاديث النفسيّة التي تعبّر عن شدّة انفعال الشّخصيّة وتعوّل على معاودة بعض الصّيغ والتّراكيب ممّا يشحن الخطاب القصصيّ بطاقة شعريّة عالية، ويقيم التّفاعل الخصيب بين الرّواية والشّعر[3].

والسّعي إلى التّقريب بين أجناس الأدب وإلى تحريك الحدود بين القصّة والشّعر مقصدان إنشائيّان ظاهران في أعمال روائيّة أخرى من قبيل ما وجدناه في نصّ

---

1 *Poésie et récit, op. cit.*, p. 121.

2 الشّاهد وارد في كتاب (J. Y. Tadie) الموسوم بـ *Le récit poétique*، ص: 7، وقد نقلناه من كتاب «كومب» *Poésie et récit*، ص: 135.

3 تحدّث محمّد الخبو في الفصل الرّابع من أطروحته عن «فتنة الخطاب العامل» في «رامة والتّنّين» و«ترابها والزّعفران»، وأورد بعض الشّواهد من الرّوايتين. انظر: الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة، صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس (تونس)، 2003، ص: 506، ويمكن أن نضيف إلى ما ذكرنا ألوناً للمجانسة الصّوتيّة في روايات إدوار الخرّاط.

قصصيٌ وجيز لفوزية العلوي عنوانُه «حدقة النّار». يُظْهِر التّأليفُ بين بنية الأقصوصة وبنية الشّعر في هذا النّصّ الذي يأخذ بعضه برقاب بعض في مستوى التّكرار والتّرديد سواءً تعلّق الأمرُ بمعاودة الصّيغة الفعليّة الدّالّة على تهديد الإنسان والحيوان، أو بترديد أصوات تولّد مجانسات صوتيّة متقاربة ومسموعةً وذلك من قبيل:

- تبتلعه الدّائرة الملتهبة، تلتهب الأكفّ حماساً،
- تتلوّى الأغصان تحت لفح النّار...
- تئنّ الغابة وتقذف أجنحة من جحيم[1].

إنّ السّرد التّكراريّ للحدث الواحد ولبعض الصّياغات ذاتها ممّا يقرّب بنية الأقصوصة من الشّعر وممّا يضفي على النّصّ سمات التّركيز والكثافة التي تُعَدّ في أصل التّأليف من أمارات إنشائيّة الشّعر. والحقيقةُ أنّ النّزوعَ إلى المزج الأجناسيّ والتّفريطَ في الضّوابط الأجناسيّة موقفان يلقاهما القارئ في عناوين الآثار الأدبيّة، فلا يُقبل عليها إقبالَ مَنْ يترسّم في قراءتها مألوفَ المسالك. لقد صارت تسمية «نصوص» وسماً أجناسيًّا جامعاً لما يكتبه بعض القصّاصين من أمثال سعدي يوسف ومحمّد بنّيس وإدوار الخرّاط الذي تحدّث عن «الكتابة عبر النّوعيّة». ففي حوار مع فتحي ثروت يبرر الخرّاط إصراره على أنّ ما يكتبه هو «نصوص أدبيّة» ويؤكّد أنّ نهجَه في الكتابة ليس تضييقاً لها وحصراً في نطاق هامشيّ بعيداً عن الأجناس الأدبيّة المعروفة والمكرّسة. يقول الخرّاط: "يمكن أن أسمّيه إفساحاً للمدى، وتحرّراً من القيود المسبقة. ليست هذه النّصوص قصصاً قصيرة بالمعنى التّقليديّ لهذه القصص، وهي لا تخضع لقواعد مسبقة أو منمّطة مأخوذة من نماذج معيّنة، كما أنّها في الوقت نفسه تحرر من مواضعات الجنس الأدبيّ التّقليديّ كالرّواية"[2].

وحين يوضّح الخرّاط طبيعةَ المزيج الأجناسيّ في «نصوصه» يقول: "هي تحررُ من هذه القيود بمعنى أنّها تأخذ من القصّة القصيرة ومن الرّواية ومن الشّعر الكتابةَ

---

1 فوزية العلوي، حدقة النّار، مجلّة كتابات معاصرة، العدد: 49.

2 إدوار الخرّاط، مراودة المستحيل، حوار مع الذّات والآخرين، دار أزمنة عمّان (الأردن)، الطّبعة الأولى، 1997، ص ص: 15–16. وقد وضع الخرّاط تسمية «نصوص إسكندرانيّة» على غلاف مؤلفه «ترابها زعفران».

الشّعريّةَ، ومن التّوثيق أيضاً ومن التّعليق: بمعنى أنّها تطمح إلى تجاوز قيود الأجناس وإلى الامتداد عبرها وإلى اختراق حدودها"[1].

هكذا نرى سعي عدد من الكُتّابِ إلى فتح الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وإلى بناء فضاء إبداعيّ مشترك بينها. إنّ مزيجَ الأجناس بما هو تركيب بين مكوّنات تتباعد أصولُها وتتغاير طبائعُها، يهدف إلى تأليف جديد له سماتُ الفرادة والتميّز والإبداع على غير مألوف العادة. وليست عبارات نقديّة ناشئة من قَبيل «تشعير القصّة» و«تسريد الشّعر» و«مسرحة القصيدة»[2] سوى صياغات دالّة على نزوع قويّ إلى التّقريب بين الأجناس وإلى ابتداع نهج في التّأليف وطريقة في الكتابة يعوّلان على ما في كلّ جنس من طبيعة إبداعيّة. إنّ تشعير القصّة في «حدقة النّار» لفوزيّة العلوي وفي نصوص لإدوار الخرّاط اختار لها تسميةً «متتالية قصصيّة» و«نزوات روائيّة» و«كولاج قصصيّ»[3]، وتشعيرَ الحكاية في القصيدة السّرديّة مثلما اصطنع سعدي يوسف في عدد من قصائده، ممّا يؤكّد قبول التّمازج بين الأجناس وإمكان تعايشها وتآلفها لتُشكّل نصوصاً لها أكثرُ من هويّة إبداعيّة، ولها وجوهٌ من التّأليف تقتضي من القارئ، إدراكَ هذا التّعدّد فيها وتنبّهاً إلى الكيفيّة التي تشكّلتْ بها صورتها الأدبيّة بملامحَ ظاهرة وأخرى متخفّية.

لقد ضبط فتحي النّصري المقصودَ بتشعير الحكاية في القصيدة السّرديّة بأنّه "بحث في شكل حضورها في القصيدة" و"بحث في صيرورتها في القصيدة وصيرورة خصائصها النّوعيّة"[4]. وممّا تحصّل بالنّظر في عيّنات من شعر سعدي يوسف أنّ "القصيدة السّرديّة، باعتبارها مجالاً لتلاقح الشّعريّ والسّرديّ، مثالٌ جيّد لتضافر

---

1 تحدّث أحمد خريس عن «إشكاليّة النّوع الأدبيّ» في أدب الخرّاط وعن «استراتيجيّة الاختراق النّوعيّ» له وعن "تسيّل الأنواع الأدبيّة داخل أعمال الخرّاط وامتزاجها بتضافر بالغ، دون أن تفقد طابعها السّرديّ". انظر: أحمد خريس، ثنائيّات إدوار الخرّاط النّصّيّة، دراسة في السّرديّة وتحوّلات المعنى، دار أزمنة، عمّان، الطّبعة الأولى، 1998، والشّاهد السّابق وارد بالصّفحة، 21.

2 يقابل هذه العبارات في الفرنسيّة: Poétisation du récit، وNarrativation de la poésie، وDramatisation du poème

3 – أمواج اللّيالي: متتالية قصصيّة، القاهرة، دار شرقيّات، 1991.
– اختراقات الهوى والتّهلكة: نزوات قصصيّة، دار الآداب، بيروت، 1993,
– اسكندريّتي: كولاج قصصيّ، دار المستقبل، الإسكندريّة، 1994.

4 فتحي النّصري، تشعير الحكاية في القصيدة السّرديّة، سعدي يوسف نموذجاً، حوليّات الجامعة التّونسيّة، جامعة منّوبة، كليّة الآداب، منّوبة، العدد: 44، السّنة: 2000، ص: 142.

التّرابط بالمجاورة والتّرابط بالمشابهة في بناء النّصّ"[1]، وهذا دليل على أنّ هذه القصيدة تتألّف بمبدأين رأى القائلون ببلاغة الفصل بين الأجناس امتناعَ اجتماعهما في الجنس الواحد. فالنّثر جنس أساسُه التّرابط بالمجاورة والشّعر جنسٌ عمادُه التّرابط بالمشابهة، فلا التقاءَ بينهما ولا إمكانَ تضافر. لكنّ القصيدة السّرديّة في شعر سعدي يوسف تُحَقِّقُ ما بدا تعارضاً بين الشّعر والنّثر، وتُيَسِّرُ التّأليفَ بين المبدأيْن الأجناسيّيْن وقد عُدّا على طرفي نقيض.

لقد عَدَّ النّصري «المقطع المدوّر» بما هو وحدة بنائيّة بديلاً للبيت من أبرز مظاهر التّضافر بين الشّعريّ والسّرديّ في القصيدة السّرديّة. إنّ المقطع المدوّر يُوجِد "العلاقةَ بين سمة التّتابع والاسترسال في الحكاية ووظيفة الإيقاع البنائيّة"[2]، وهو يؤدّي إلى صهر المكوّن السّرديّ في البنية الشّعريّة، ويشكّل معادلةً تُوفِّق بين مسار الحكاية باعتبارها تقدّماً خطّيًّا، وبين النَّظْم باعتباره دوراناً وتكراراً[3].

بمثل هذا التّحليل لتآلف العناصر داخل القصيدة السّرديّة يَبرُز المزجُ بين الشّعر والقصّة، وتتجلّى وجوهُ التّفاعل بين الجنسين، وينتفي القول بالتّعارض بين الشّعريّ والسّرديّ، وتكون المصالحة بينهما دليلاً على إمكان التّوافق. لكن "طالما ظلّ الشّعراء والنّقّاد يحلّلون [المسألة الأجناسيّة] انطلاقاً من بلاغة اثنينيّة عليهم الوصولُ إلى تأليف [بين الأجناس]"[4].

وليس تشعيرُ القصّة وتسريدُ القصيدة أو مسرحتُها من يسير التّأليف وميسور الكتابة. إنّها عمليّات إنشائيّة تستوجب مهارة عالية واقتداراً كبيراً على حسن التّأليف بين المكوّنات المتفاعلة داخل النّصوص، وإلاّ صار المزجُ بين الشّعر والقصّة وبين القصيدة والسّرد، وبين الرّواية والشّعر خلائط لا تَنَافُذَ بينها ولا تمازجَ يُصَيِّرها متضامّة ومتضايفةً. إنّ تسريد الشّعر بما هو مزيج أجناسيّ بين بنية المشابهة وبنية المجاورة والاسترسال، يقتضي إحكام مقادير التّأليف بين الجنسين. فإذا تمدّد السّرد واستطال القصّ، وتجاوزَ الحدَّ الذي تحتمله القصيدة، والمدَى الذي يمكنها التّحرّك

---

1 تشعير الحكاية في القصيدة السّرديّة، ص: 163.

2 نفسه، ص: 163. والتّدوير هو تقسيم الوحدة الإيقاعيّة الدُّنْيا أي التّفعيلة إلى قسمين يَردُ الأوّل في نهاية السّطر الأوّل وقسمها الثاني في بداية السّطر الثّاني، وهو قريب من التّضمين في الشّعر القديم حين تُقَسَّمُ كلمةٌ بين الصّدر والعجُز.

3 نفسه، ص: 164.

4 Dominique Combe, *Poésie et récit*, p. 149.

فيه، آل الأمرُ إلى تميّع الشّعر بغلبة السّرد على القصيدة وإلى تشتيت بنيتها، وضَعُفَ وقعُها في نفس قارئها.

خاتمة الفصل الأوّل

خصّصنا مسألة الأجناس الأدبيّة بهذه الدّراسة التي رمناها تفكيراً في عناصر المسألة وفي دقيق المباحث فيها. كان منطلقنا في تناولها تأكيد القيمة العلميّة والجدوى المنهجيّة للدّراسة الأجناسيّة، والإبانة عن المواقف المتباينة بشأنها. إنّ الرّافضين لهذه الدّراسة يستندون في موقف الرّفض إلى الدّعوات الحداثيّة التي أطلقها روّاد «الكتابة الجديدة»، وإلى ترسّمهم أفقاً إبداعيًّا تزول فيه الحدود بين أجناس الأدب وتمّحي الحواجز التي أقامتها البلاغة القديمة بين الشّعر والنّثر، وبين الشّعر والقصّة. لقد تولّد من هذا الرّفض للتّصنيفات الأجناسيّة بحثٌ عن مقياس مفيد في تعريف الحداثة عامّة أو ضرب من الحداثة بعينه يتجلّى في أعمال «مالارميه» و«أرتو» و«جويس» و«باطاي» و«بيكيت».

وليس الحديثُ عن انفجار الأجناس إلاّ وليدَ الرّؤى الحداثيّة التي تقاوم التّنميط في الإبداع، وتفتح المجال فسيحاً أمام المبدعين. بل إنّ إنكار الجدوى الحاصلة من الدّراسة الأجناسيّة قد يصل إلى معاداة المسألة من أساسِها على غرار ما انتهى إليه بـ«هنري ميشو» (MICHAUX) لمّا صرّح بأنّ الأجناس الأدبيّة أعداد لا تُخْطِئ الكاتبَ إذا ما أخطأها في التّسديدة الأولى[1].

والواقع أنّ بدايةَ الثّورة على التّصنيف الأجناسيّ كانت مع الفيلسوف الإيطاليّ «بنديتو كروتشه» (CROCE) الذي أنكر سائرَ التّقسيمات المدرسيّة للأدب، وعارض بلاغة الأجناس، واعتبر المأثورةَ الفنّيّة حقيقةً بهذه التّسمية والصّفة إذا ما خرقت جنساً مستقرًّا وبعثرت أفكار النّقّاد، ودفعتهم إلى توسيع حدود الجنس، ولمّا قوّى هذا الفيلسوف موقفه المعارض للبلاغة اعتبر نظريّة الأجناس الأدبيّة والفنّيّة «عقيدة مغلوطةً» لا تستند إلاّ إلى أحكام مسبقة. وهو لا يقرّ إلاّ وجودَ أفراد موهوبين، ووجودَ آثارٍ مطلقةِ التّفرّد والأصالة تُطيح بالجنس المستقِرّ وتزيح مفهومَ الجنس ذاته[2].

---

1 *L'éclatement des genres au XXe siècle, op. cit.*, p. 52.

2 *L'éclatement des genres au XXe siècle, op. cit.*, p. 55.

وليس يَخْفَى ما أفاده المنكرون لجدوى الدّراسة الأجناسيّة من أفكار ومواقف تُعَدُّ سليلةً لِما أظهره «كروتشه» من مواقف مناهضة لبلاغة الأجناس. إنّ حديث «بارط» عن النّصّ بدل الجنس، واعتمادَه في إدراك حقيقة النّصّ قوّةَ تمرّده على التّصنيفات القديمة، ومناداةَ «فوكو» بتقويض الأجناس وانفصالِها عن كلّ القِيَم التي راجت في العصر الكلاسيكيّ، وابتعادِها عن كلّ تعريف للأجناس بما هي أشكال قُدّتْ على نظام تمثيلات، ممّا يؤكّد نزعةً قويّةً إلى التّشكيك في الدّراسة الأجناسيّة.

لكنّ المنادين بضرورة هذه الدّراسة يؤكّدون جدواها العلميّة في مجال الأدب من منطلق التّسليم بأنّ النّظريّة الأدبيّة تحتاج -حتّى تتشكّل أسسُها وتتّضِحَ معالُمها- إلى ضبط مقوّمات كلّ جنس وإبراز العناصر الفاعلة في بناء التّآليف الأدبيّة. وهم حين يؤكّدون هذه الجدوى لا يسلّمون بوجود حدود صارمة بين الأجناس الأدبيّة تحول دون تنافذها وتفاعلها، بل يقرّون ما في عمل التّصنيف من مرونة وصرامة في الآن نفسه ذلك أنّ "مقولة الجنس الأدبيّ مقولة مجرّدة ومرتبة من مراتب التّفكير في الظّاهرة الأدبيّة يتطلّب الوعيُ بها إنتاجاً وفيراً يُدْرَسُ على أساسه ما في نصوصه من الشّبه والمجانسة والائتلاف، من جهات مختلفة لتُصنَّفَ تبعاً لذلك في أقسام بيِّنةِ الحدود متميّزة الخصائص. ويمكن لتلك الحدود لأسباب متعلّقة بصيرورة الأدب وأسرار حركة النّصوص وهجرتها أن تتّسع أو تضيق، ولبعض تلك الخصائص أن تتداخل، إلاّ أنّ التّصنيف يحتاجُ، ليكونَ، إلى رواسم يسيطر بها على موضوعه"[1].

ويزداد الاقتناعُ بالقيمة العلميّة للدّراسة الأجناسيّة وبأهمّية التّصنيف لمكوِّنات الظّاهرة الأدبيّة حين يتجاوز الأمرُ مباحثَ الأدب إلى بنية الثّقافة وأصول تشكّلها. فمسألةُ الأجناس الأدبيّة وطريقةُ التّفكير فيها تندرج في قضيّة أشمل هي الكيفيّة التي تعتمدها كلّ ثقافة في تنظيم فضاءات منجزها الإبداعيّ[2]. والدّليل على هذا أنّ البحثَ في منزلة الشّعر وفي احتفاء النّقّاد القدامى من العرب بهذا الجنس، وتفسيرَ الوضع الهامشيّ الذي كان عليه القَصص في منظومة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة التّفسيرَ الذي

---

1 حمّادي صمّود، بلاغة الهزل وقضيّة الأجناس الأدبيّة عند الجاحظ، مرجع مذكور، ص: 2.

2 "إنّ كلّ ثقافة تحتاج في تنظيم فضاءات منجزها الإبداعيّ إلى ضوابط ومحدّدات تميّزُ على أساسها بين أجناس ذلك الإنتاج وأنواعه [...] فنحن نحتاج إلى تقرير ما يسمح للمتعامل مع نصوص ثقافة أن يدرك المحدّدات والرّواسم التي يفصل بها بين الشّعر والنّثر، وبين الملحمة والمأساة". انظر: حمّادي صمّود، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، قضايا نظريّة، دار ص: 85.

يقدّمه فرج بن رمضان[1] وتبيانَ الأسباب التي حالت دون ظهور المسرح في هذه الثّقافة، من الأمور التي تُبْرِزُ متينَ الوشائج بين المسألة الأجناسيّة والمسألة الثّقافيّة في تشعّب مكوِّناتها وتداخل عناصرها.

لقد تأكّدت لدينا القيمةُ العلميّة والمنهجيّةُ للمباحث الأجناسيّة فصرفنا عنايتها إلى ضبط محدِّدات الجنس الأدبيّ، وإلى تمحيص ما يكون بين النّصوص والأجناس من تفاعل يصير به النّصّ أمارةً دالّةً على الجنس الذي إليه ينتمي وتمثيلاً له تتفاوت درجاتُه، وينقلب بسببه النّصّ أحياناً على «جنسه» طامحاً إلى التّفرّد.

وحين ضبطنا المحدِّدات الأجناسيّة تَبَيَّن لنا أنّها تتفاوت من جهة حصر الحدود الرّاسمة للجنس ومن جهة الفرز الدّقيق لأجناس من أخرى، ومن ناحية المجالات التي يعتمدها التّحديد الأجناسيّ.

فحين بدأنا بالمحدِّد البيولوجيّ وجدناه محدِّداً أجناسيًّا عريقاً وأظهرنا كيف عَدَّ «أرسطو» المأساة سليلةَ الدّيثرمبوس، وكيف حلّل نشأتها واستواءها جنساً أصيلاً من أجناس الشّعر التّمثيليّ عند الإغريق، وتابعنا استرسالَ هذه التّفكير البيولوجيّ في الجنس الأدبيّ لدى «برونتيير» وتعويلَه على نظريّة النّشوء والارتقاء عند عالِم البيولوجيا «داروين». وقد تحصّل من النّظر في الجنس هذا النّظرَ أنّ للجنس أصلاً وجوهراً، وأنّ ولادته ونشأتَه وحياته تماثِل سائر الكائنات، وأنّ التّأليفَ الأدبيّ معقود بسُنَّةٍ يتّبعها فلا يحيد عنها.

غير أنّ الاعتراضَ على هذا المحدِّد الأجناسيّ الذي تكُونُ بسببه الأجناس في صراع دائم ويكون بقاءُ بعضها بموجب حتميّة البقاء للأصلح، اعتراضٌ دفع النّاظرين في المسألة الأجناسيّة إلى تدبّر محدّد آخر، فكان المحدِّد الأغراضيّ أو المضمونيّ ممّا قدّمه بعض الباحثين أساساً للهويّة الأجناسيّة ومقياساً للتّمييز بين أجناس الأدب وأنماطه فكانت تسمياتٌ من قبيل «رواية المغامرة» و«الرّواية البوليسيّة» ومن قبيل «شعر الحبّ» و«الشّعر السّياسيّ» أو «التّأمّليّ» تسمياتٍ مشتقّةً من مضامين الآثار وراجعةً إلى محتوى النّصوص وأغراض القول فيها.

لكنّ تركيز التّصنيف الأجناسيّ في مضمون الآثار الأدبيّة واتّخاذه مقياساً لضبط

---

1 انظر: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربيّ القديم، حوليّات الجامعة التّونسيّة، العدد: 32، السّنة: 1991.

جنسها أمران آيلان إلى غمط طرائق الأداء حقّها وإلى تناسي دورها في تشكّل الآثار الأدبيّة تشكّلا تغدو به منتمية فعلاً إلى ميدان الإبداع، متفاوتة في إيفاء الأدبيّة حقّها وفي تحقيق شروطها. إنّ العدولَ عن معاملة الأجناس والنّصوص على أنّها مجرّد أُطُر حاضنة لأغراض الكلام أوجَبَ البحثَ عن مقياسِ تصنيفٍ مغاير يكون أوفَى بالطّبيعة الإنشائيّة للأجناس الأدبيّة، وأقدرَ على إبراز ما يكون بينها من تغاير. وإذا كان الفيلسوف الإغريقيّ «أرسطو» سابقاً إلى تحديد الأساليب المميِّزة للكلام الشّعريّ، وإلى ضبط وجوه استعمال العبارة في كلّ جنس من أجناس الشّعر التّمثيليّ، فإنّ نظريّة الأساليب الثّلاثة في العصر الوسيط الأوروبّيّ قد ميّزت بين أسلوب رفيع ومتوسّط ووضيع، وخصّت كلّ جنس بأسلوب يميّزه من سواه فكانت الملهاةُ -وَفْقَ هذا المحدِّد الأجناسيّ- جنساً وضيعاً لأنّ أسلوبها هزليّ بموجب مقاصد الإضحاك والسّخرية التي يرومها كتّاب هذا الجنس، بينما يعلو أسلوب الملحمة والمأساة لأنّهما جنسان يرتبطان بالأبطال وجليل المصائر.

لقد تواصلت عناية الدّارسين للأجناس بمسألة الأسلوب فيها فكان الحديث عن «أسلوبيّة الأجناس» وعن إسهامها في تحديد مفهوم الجنس. وكان سعيُ بعض الأسلوبيّين إلى إقامة شبكة تصنيفيّة لأساليب الشّعريّة المعاصرة، وإلى توزيع تجارب الشّعر الحديث على أساليب مختلفة تشمل الحسّيّ والتّجريديّ والحيويّ والدّراميّ والرّؤيويّ.

لكنّ هذه التّقسيمات للشّعر بموجب اختلافات أسلوبيّة ارتآها بعض الدّارسين واعتبروها حاسمةً في التّمييز بين مدوّنات الشّعراء، قد تقلّ جدواها التّصنيفيّة وقد يتعذّر إجراؤها في جنس القصّة على أساس أنّ المحدِّد الأجناسيّ ليس يقتصر على جنس دون غيره، بدليل أنّ المحدِّد الأغراضيّ -على سبيل المثال- يتيح تصنيف أنماط الرّواية والشّعر والمسرح.

ويبدو المحدِّد الأجناسيّ محدّداً متحرّكاً، مواكباً لتطوّر الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة. فحين تجاوزت الدّراسة الأجناسيّة التّركيز على بنية الآثار الأدبيّة، واهتمّت بما سُمّي «أجناسيّة قرائيّة»، ظهر محدِّد أجناسيّ له تعلّق قويّ بنظريّة التّقبّل. لقد أكّد بعض الدّارسين للمسألة الأجناسيّة من هذه الزّاوية أنّ كلّ جنس يفترض أفق انتظار مخصوص به، وأنّه يفتح أمام القارئ النّموذجيّ مسلكاً للقراءة قد يعدّل ما حدّد به المؤلّف نصّه، والدّليل على هذا أنّ تلقّي المحدثين لنصوص القدامى أبان وجوهاً من

الإبداع والقراءة لم يتفطّن إليها القرّاء المعاصرون لتلك الآثار، وذلك من قبيل ما يحويه نصّ الغفران للمعرّي من قِيَم تخييليّة ومن تنوّع في الأداء القصصيّ.

إنّ المقارنة بين أجناسيّة التّأليف وأجناسيّة القراءة تُظْهر مسافة بين الآثار الأدبيّة الجديدة وآفاق انتظارها، وتحدِّد ردود الأفعال الأولى الّتي يتلقّى بها القرّاء الأثر الأدبيّ الجديد. وقد كان وقوفُنا المطوّل على مواقف النّقّاد العرب من قصيدة النّثر ممّا أتاح لنا معاينة عدد من الرّدود تتفاوت إقبالاً عليها وامتناعاً عن الإقرار باندراجها في منظومة الأدب بسبب هُجْنَتِها الأجناسيّة وتعارضها مع ما تواضع عليه العرب ونقّاد الأدب عندنا من فصل بين الشّعر والنّثر.

والواقع أنّ المحدِّدات الأجناسيّة لا تستقرّ على حال واحدة ولا تكتفي بما يُحَصّله الدّارسون من نتائج تبدو وافية بالمسألة. فحين توجّهت عناية الأنتروبولوجيّين والمتخصّصين في التّراث الشّعبيّ إلى الفولكلور والأدب الشّعبيّ، صارت الأجناس الشّفاهيّة موضع اهتمام الدّارسين ومحلّ عنايتهم بأثر المشافهة والتّدوين في تكوّن الأجناس. ومن ذلك أنّ الملحمة في تصنيف «والتر أونج» شكل فنّيّ شفاهيّ ظلّ محلّ تنازع بين أساليب التّأليف الشّفاهيّ والكتابيّ، وأنّ قصص «الرّومانس» قد نشأت على حافة الشّفاهيّة. وكان من تأثير الوعي بهذه القناة ودورها في تشكيل التّأليف وبناء النّصوص ما وجّهه «أونج» من نقد لطرائق التّحليل البنيويّ لدى «كلود ليفي شتراوس» و«فلاديمير بروب» بسبب الإهمال للدّيناميّات النّفسيّة الخاصّة بالتّعبير الشّفاهيّ.

وأظهَرُ ما بدا الاقتناعُ بأهمّية التّمييز بين المشافهة والكتابة في التّصنيف الأجناسيّ تحليل «بول زومتور» للشّعر الشّفاهيّ وتقديمه عدداً من أنماطه. لقد أبان وظيفةَ التّكرار في هذا الشّعر وما يُعتمد فيه من تركيز صوتيّ ومن تخيّر لطرائقَ مخصوصةٍ في إخراج الكلام المنطوق. يتحصّل من هذا الإقرار بالقيمة التّصنيفيّة لمحدِّد المشافهة وبِدورها في أجناسيّة التّأليف اتّفاقٌ على إدراج نمط من الكتابة يجمع بين نصوصه تقلّصُ الحجم وانتفاءُ التّدوين في أصل نشأتها. إنّ الأشكال الوجيزة الّتي خصّص لها «ألان مونتاندان» دراسةً مهمّةً تشترك في الاعتماد على المشافهة وفي تحوّل بعضها إلى أشكال تُدَوَّنُ فتصيرُ الكتابةُ والقراءةُ قاعدةً لهويّتها الأجناسيّة. ولقد أظهرت بعض الدّراسات الحديثة كيف تتداخل أنماط المنطوق وأنماط المكتوب، وإلى أيّ الحدود ينصهر المنطوق في النّصّ المدوَّن على نحو ما كانت عليه الحال في نوادر

إنّ معاودة النّظر في المحـدِّدات الأجناسـيّة تتـيح دومـاً إبـدالَ محـدِّدٍ بـآخر، وتستحدث في تصنيف الأجناس والنّصوص الأدبيّة طرائقَ لم تكن مألوفةً. لقد أفـادت الدّراسة الأجناسيّة مـن نظريّـة الـتّلفّظ طريقـةً في التّصنيف لمّـا عوّلـت علـى الـصّيغ والضّمائر التي يدور كلام الشّاعر والنّاثر والكاتب المسرحيّ. وإذا كانت مـسألة الـتّلفظ من أحدث المسائل التي عُنِيتْ بها اللّسانيّات في الوقت الحاضر، فإنّ جذورها الأولى منغرسة في التّراث الإنشائيّ الإغريقيّ لـدى «أفلاطـون» و«أرسـطو» اللّـذيْن ميّـزَا بـين وضعيّات تلفّظيّة ثلاث يكون في إحداها صوتُ الشّاعر غالباً إذ يتكلّم بنفسه، ويكـون في ثانية الوضعيّتين محاكياً كلامَ الشّخصيّات الفاعلة في الحكاية فلا يتكلّم بنفسه إلاّ قليلاً. ويكون في وضعيّة ثالثة جامعاً بين التّكلّم بنفسه والتّكلّم باسم الشّخصيّات. لقد ظلّت صِيَغُ المحاكاة تُمَيِّزُ لأزمنة طويلة بين الشّعر الغنائيّ الذي يدور فيه الكلام على الأنا، والشّعر الملحميّ الذي عُدَّ شعراً موضوعيًّا لا يتدخّل فيه الشّاعر بنفسه أو يتكلّم بلسانه، والشّعر المأسويّ الذي فيه جمعٌ بين كلام الشّاعر وكلام الشّخصيّات الفاعلة.

ويمثّل عمل «كات هامبورغر» الخاصّ بمنطق الأجناس الأدبيّة أقصى مـا بلغـه التّفكير الأجناسيّ بالاسـتناد إلى مـسألة الـتّلفّظ. فتمييزهـا بـين تلفّـظ حقيقـيّ وتلفّـظ تخيّليّ، وتحليلها لطبيعة القصّ بضمير المتكلّم في الـسّيرة الذّاتيّـة، ولطبيعـة الحـوار الذي يشارك فيه أكثر من متلفِّظ، وتناولها للقصيدة الغنائيّة، وحـديثها عمّـا وسمتـه بـ«الأنا الأصليّة»، كلّها مباحث دقيقة الصّلة بمحدِّدات التّلفّظ ما كان منه حقيقيًّـا أو مخاتلاً يُوهِمُ بالصّدور عن متكلّمٍ فعليّ يتحمّل مسؤوليّة الخطاب.

ولمّا بدا المحدِّد الأجناسيّ الواحد قاصراً عن إيفاء التّصنيف حقّـه مـن الحـسم في إقامة الحدود بين أجناس الأدب ومن اشتمال الأجناس المتقاربة لتكون مندرجةً في جداول تصنيفيّة بيِّنَةٍ لا تلابُس بينها ولا تداخلَ تُخْتَرَق به الحدود الفاصلة، ارتـأى الدّارسون للأجناس محـدِّداً موسّـعاً اصـطلحوا علـى تـسميته مزيجـاً أجناسـيًّا ونـصًّا جامعاً. وليس تشكّل هذه التّسمية الأجناسيّة سوى دليل علـى حركيّـة الأدب وعلـى تفلّت الآثار من التّقييد الصّارم الذي يلجأ إليه النّقّاد والمنظِّرون. إنّ تسميات من قبيل «الشّعر القصصيّ» و«القصّة الشّعريّة» و«قصيدة النّثر» و«الرّوايـة المنظومـة»، تؤكّـد نـشأة هذه الأجناس الوسيطة، وتُظْهِر إمكان التّأليف بين مكوّنات متباعدة في حُكْـمِ بلاغـة الفصل بـين الأجنـاس. وإذا كـان أنـصار الحداثـة ودعاتهـا لا يكفّـون عـن معارضـة

الخوض في المسألة الأجناسيّة، ويعتبرون الأجناس قد امّحت أسماؤها وتلاشت حدودها ويبشّرون بعصر الكتابة والكتاب الآتي، فستظلّ هذه المسألة دائمة الحضور والتّأثير في حركيّة الإبداع.

لقد أبان «تودوروف» وجوهَ هذه الحركيّة حين ذكر أنّ الأجناس لا تمّحي وإنّما تتجدّد بظهور أجناس جديدة بدل الأجناس المعروفة. وهو يعتبر «تمرّد» الأثر على جنسه لا يؤول إلى امّحاء الجنس. ذلك أنّ الاختراق، لكي يكونَ اختراقاً، محتاجٌ إلى قانون وقاعدة يتمّ تجاوزهما.

وموقف المعادة للأجناس وإبطال قيمتها العلميّة لم يحظ كذلك بتأييد «دومينيك كومب» رغم مشاركته في ندوة اختارت لها موضوعاً «تفرقع الأجناس في القرن العشرين». لقد ناهض هذا النّاقد دعوة الحداثيّين إلى إنكار الأجناس منذ خمسينات القرن المنقضي ودافع عن موقفه، فذكر أنّ الأجناس التي راموا تقويضها وتفكيكَها قد تطوّرت وتحوّلت فكان أن ظهرت أجناس جديدة. وهو يؤكّد صلاحيّة البحث في المسألة الأجناسيّة بأنّ المؤسّسة الأدبيّة بداية من النّاشر والجامعة، ومن القارئ إلى النّاقد تشهد على حيويّة المبدأ الأجناسيّ وراهنيّته[1].

والمتحصّل من هذا البحث الذي خصّصنا للمسألة الأجناسيّة تشعّبُ القضايا التي تثيرها وتنوّعُ الرّؤى والمواقف ممّا تطرحه دقيقُ المباحث فيها. إنّ المسألة الأجناسيّة تتجاوز تصنيفَ الآثار الأدبيّة، والنّظرَ في تشكّل الجنس بعدد من النّصوص المتآلفة والمتخالفة أحياناً، وهي تروم ما هو أبعدُ من ذلك حين تتقصّى مظاهر التّفاعل بين منظومة الآداب ومنظومة الثّقافات. وإذا كانت القضيّة الأجناسيّة تُبْرِزُ طبيعةَ التّفكير الإنشائيّ، وألوانَ التّأليف الأدبيّ لدى شعب من الشّعوب، فإنّها تفتح آفاق التّفكير في طبيعة الحضارة لدى هذا الشّعب وفي صُوَر إقامته داخل الوجود. وليس أدلّ على ذلك من فلسفة الشّعر التّمثيليّ عند الإغريق وبيان الشّعر الغنائيّ في أدب العرب.

---

1 Cominique Combe, ***Modernité et refus des genres***, in : ***L'éclatement des genres au XXe siècle, op. cit.***, p. 50.

المراجع

- أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت (د. ت.)،
- ارليخ (فكتور)، الشّكلانيّة الرّوسيّة، ترجمة الولي محمّد، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، الطّبعة الأولى، 2000.
- أونج (والتر ج.)، الشّفاهيّة والكتابيّة، ترجمة حسن البنّا عزّ الدّين، مراجعة محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد: 182، فبراير / شباط، 1994
- بلاشير (ريجيس)، تاريخ الأدب العربيّ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدّار التّونسيّة للنّشر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، سبتمبر، 1986.
- بن رمضان (صالح)، الرّسائل الأدبيّة من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة إنشائيّة)، جامعة منّوبة، تونس، منشورات كلّيّة الآداب بمنّوبة، 2001.
- بن رمضان (فرج)،
  - الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، دار محمّد علي الحامّي، صفاقس، تونس، الطّبعة الأولى، جويلية، 2001.
  - القصّ، التّخيّل، السّخرية في رسالة الغفران، منشورات دار البيروني، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، الطّبعة الأولى، مارس، 1996.
- بن رمضان (فرج)، «محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربيّ القديم»، حوليّات الجامعة التّونسيّة، العدد: 32، السّنة: 1991.
- بن عرب شاه الحنفي (الشّيخ أحمد بن محمّد)، كتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء، دار صادر، بيروت، والكتاب مطبوع في الموصل في دير الآباء الدّومنكيّين سنة 1869.
- البنكي (محمّد أحمد)، درّيدا عربيًّا، قراءة التّفكيك في الفكر النّقديّ العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، وزارة الإعلام والثّقافة والتّراث الوطنيّ، البحرين، 2005.
- التّهانوي (محمّد علي)، كتاب كشّاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت (د.ت.).
- التّوحيدي (أبو حيّان)، الإمتاع والمؤانسة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، (د. ت.)، الجزء الثّاني،
- التّونسيّ (بيرم)، مقامات بيرم، مكتبة مدبولي (القاهرة)، الطّبعة الثّانية، 1985.
- ثابت (محمّد رشيد)، البنية القصصيّة ومدلولها الاجتماعيّ في حديث عيسى بن هشام، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، الطّبعة الثّانية، 1982.
- الجوة (أحمد)، «من خصائص الخطاب القصصيّ في "الزّيني بركات" لجمال الغيطاني»، مجلّة بحوث جامعيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، العددان: 3–4، جانفي، 2003.

- الحضرمي (أبو بكر بن محسن باعبود)، المقامات النّظريّة ، تحقيق: عبد الله محمّد الحبشي، المجمع الثّقافيّ، أبو ظبي، 1999.
- الخبو (محمّد)، الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة، صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس (تونس)، 2003.
- الخرّاط (إدوار)، مراودة المستحيل، حوار مع الذّات والآخرين، دار أزمنة عمّان (الأردن)، الطّبعة الأولى، 1997.
- خريس (أحمد)، ثنائيّات إدوار الخرّاط النّصّيّة، دراسة في السّرديّة وتحوّلات المعنى، دار أزمنة، عمّان، الطّبعة الأولى، 1998.
- خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة، قام بالتّرجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، والطّبعة الثّانية، 1986.
- الرّقيق (عبد الوهّاب) وبن صالح (هند)، أدبيّة الرّحلة في رسالة الغفران،دار محمّد علي الحامي، صفاقس (تونس)، الطبعة الأولى، جانفي، 1999.
- الزّمخشري، مقامات الزّمخشري، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.
- زومتور (بول)، مدخل إلى الشّعر الشّفاهيّ، ترجمة: وليد الخشّاب، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، الطّبعة الأولى، 1999.
- السّيوطي، مقامات السّيوطي، عبد الملك مُرتاض (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996.
- شافر (جان–ماري)، من النّصّ إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكاليّة الأجناسيّة، ضمن: نظريّة الأجناس الأدبيّة، تأليف جماعيّ، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمّادي صمّود، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، العدد: 99، 1994،
- شبيل (عبد العزيز)، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، جدليّة الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة، 2001.
- شريق (عبد الله)، في شعريّة قصيدة النّثر، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الطّبعة الأولى، يونيو، 2003.
- شيخوخة الخليل، بحثاً عن شكل لقصيدة النّثر العربيّة، دراسة، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الطّبعة الأولى، يونيو، 2003.
- صمّود (حمّادي)،
  - الوجه والقفا في تلازم التّراث والحداثة، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1988.
  - بلاغة الهزل وقضيّة الأجناس الأدبيّة عند الجاحظ، دار شوقي للنّشر، تونس، الطّبعة الأولى، 2002.

- من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، قضايا نظريّة، دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى، 1999.
- الطّرابلسي (محمّد الهادي)، بحوث في النّصّ الأدبيّ، الدّار العربيّة للكتاب، 1988.
- عروس (بسمة)، في التّفاعل الأجناسيّ: دراسة في سيرورة الأنواع والأشكال الأدبيّة من القرن الثّالث إلى السّادس هجريًّا، أطروحة الدّكتورا، إشراف حمادي صمّود، كلّيّة الآداب بمنّوبة (تونس)، السّنة الجامعيّة: 2003–2004، نسخة مرقونة.
- العوري (حسين)، تجربة الشّعر الحرّ في تونس حتّى نهاية 1968، دراسة نقديّة في الأشكال والمضامين، منشورات كلّيّة الآداب منّوبة، 2000.
- فضل (صلاح)، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1991.
- قتيبة (ابن)، الشّعر والشّعراء، بيروت، 1964.
- قراس (موريس)، في النّحو التّحويليّ، عرض المنهجيّة التّحويليّة في أربعة أبحاث، نقله من الفرنسيّة إلى العربيّة صالح الكشو، منشورات بيت الحكمة (سلسلة دراسات لغويّة)، تونس، 1989.
- كاصد (سلمان)، قصيدة النّثر، دراسة تفكيكيّة بنيويّة في الشّعر الإماراتيّ الحديث، إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشّارقة، 2004
- كيليطو (عبد الفتّاح)، المقامات، السّرد والأنساق الثّقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1993.
- الماكري (محمّد)، السّرد العرفانيّ العربيّ: محاولة تجنيس ضمن: مشكل الجنس في الأدب العربيّ القديم، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، 1994.
- مُرتاض (عبد المالك)، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، الدّار التّونسيّة للنّشر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، الطّبعة الثّانية.
- المسدّي (عبد السّلام)، النّقد والحداثة، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة الأولى، 1983.
- مشبال (محمّد)، البلاغة ومقولة الجنس، مجلّة عالم الفكر (الكويت)، المجلّد 30، العدد 1، يوليو – سبتمبر 2001
- منصور (مناف)، عقليّة الحداثة العربيّة، البحث عن البعد الثّالث، منشورات مكتبة صادر، بيروت، 1986.
- النّصري (فتحي)،
  - السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، أشكال حضوره ووظائفه، أطروحة لنيل شهادة الدّكتورا في اللّغة والآداب العربيّة، إشراف الأستاذ الدّكتور محمّد القاضي، جامعة منّوبة، تونس، السّنة الجامعيّة 2002–2003.
  - تشعير الحكاية في القصيدة السّرديّة، سعدي يوسف نموذجاً، حوليّات الجامعة التّونسيّة، جامعة منّوبة، كلّيّة الآداب، منّوبة، العدد: 44، السّنة: 2000.

- الهمّامي (الطّاهر)، حركة الطّليعة الأدبيّة في تونس 1968–1972، كلّيّة الآداب منّوبة، دار سحر، 1994.
- الواد (حسين)،
  - مجلّة «تال كال» «كما هو» والحداثة الأدبيّة، مجلّة علامات في النّقد، منشورات النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، الجزء: 42، شوّال 1422 / ديسمبر 2001.
  - المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، دار سحنون للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى، 1991.
  - مدخل إلى شعر المتنبّي، دار الجنوب للنّشر، 1991.
- ويليك (رينيه) ووارين (أوستين)، نظريّة الأدب، ترجمة محي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1987.
- يحياوي (رشيد)،
  - مقدّمة في نظريّة الأنواع الأدبيّة، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991.
  - الشّعريّة العربيّة: الأنواع والأغراض، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991.
  - شعريّة النّوع الأدبيّ: في قراءة النّقد العربيّ القديم، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1994.

- AQUIEN (MICHELLE), ***Dictionnaire de poétique***, Librairie Générale Française, 1993, Les Usuels de Poche.
- ARISTOTE, ***La Poétique, Texte***, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, éd. du Seuil, Paris, 1980, (Notes),
- BAKHTINE (MIKHAÏL), ***Esthétique de la création verbale***, NRF, Gallimard, 1984.
- BENCHEIKH (JAMEL EDDINE), ***Poétique arabe***, Tel, Gallimard, Paris, 1989.
- BERNARD (SUZANNE), ***Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours***, Librairie Nizet, Paris, 1959.

  BLANCHOT (MAURICE), ***Le livre à venir***, Gallimard, Collection Idées, Paris, 1959.
- COMBE (DOMINIQUE),
  - ***Les genres littéraires***, Hachette Supérieur, Paris, 1992.
  - ***Poésie et récit, une rhétorique des genres***, José Corti, 1989.
- DUCROT (OSWALD) et SCHAEFFER (JEAN-MARIE), ***Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, éd. du Seuil (essais), Paris, 1995.
- DUCROT (OSWALD) et TODOROV (TZVETAN), ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, éd. du Seuil, 1972.
- GENETTE (GERARD) et autres, ***Théorie des genres***, éd. du Seuil, Paris, 1986, collection Points,
- GENETTE (GÉRARD),
  - ***Figure V***, éd. du Seuil, Paris, 2002.
  - ***Introduction à l'architexte***, Seuil, Paris, 1979.

- GOODY (JACK), ***La raison graphique***, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Les éditions de Minuit, Paris, 1979.
- GUERRERO (GUSTAVE), ***Poétique et poésie lyrique***, éd. du Seuil, Paris, 2000, p. 15, traduit de l'Espagnol par Anne-Joëlle Stephan et l'auteur.
- HAMBURGER (KÄTE), ***Logique des genres littéraires***, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, éd. du Seuil, Paris, 1986.
- HEINRICH (NATHALIE) et SCHAEFFER (JEAN - MARIE), ***Art, Création, Fiction, Entre sociologie et philosophie***, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004.
- JAKOBSON (ROMAN), ***Questions de poétique***, éd. du Seuil, Paris, 1973.
- JAUSS (HANS ROBERT), ***Pour une esthétique de la réception***, éd. Gallimard, Paris, 1978.
- KLAUBER (VERONIQUE), article « ***Thème*** », ***in*** : ***Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis***, Albin Michel, Paris, 1997

L'éclatement des genres au XXe siècle (sous la direction de MARC DAMBRE et MONIQUE GOSSELIN - Noat. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

- MACE (MARIELLE), ***Le genre littéraire***, éd. Flammarion, Paris, 2004.
- MOLINO (JEAN), ***Les genres littéraires***, ***Poétique***, n° 93, février, 1993.
- MONTANDON (ALAIN), ***Les formes brèves***, Hachette, Paris, 1992
- PERRET (JACQUES), ***Du texte à l'auteur du texte***, ***in*** : ***Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique***, sous la direction d'Edmond Barbotin, Librairie José Corti, Paris, 1975.
- ROUMETTE (JULIEN), ***Les poèmes en prose***, Ellipses, édition Marketing, Paris, 2001.
- RUSSELL (BERTRAND), ***Écrits de logique philosophique***, éd. P.U.F., 1989
- SCHAEFFER (JEAN - MARIE), ***Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*** Seuil, Paris, 1989.
- SCHAEFFER (JEAN-MARIE),
  - Énonciation théâtrale, in : ***Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, OSWALD DUCROT, JEAN-MARIE SCHAEFFER, éd. du Seuil, Paris, 1995.
  - ***Genres littéraires***, ***in*** : ***Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, Seuil, Paris, 1995.
  - ***Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*** éd. du Seuil, Paris, 1989.
- SOURIAU (ETIENNE), ***Vocabulaire d'esthétique***, Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris, 1999
- STALLONI (YVES), ***Les genres littéraires***, Dunod, Paris, 1997
- SZONDI (PETER), ***Poésie et poétique de l'idéalisme allemand***, Tel, Gallimard, Paris, 1991.
- TAMINE (JOËLLE GARDES) et HUBERT (MARIE-CLAUDE), ***Dictionnaire de critique littéraire***, Armand Colin, Paris, 1993.
- ***Théorie des genres***, éd. du Seuil, Collection Points, Paris, 1986

- TODOROV (TZVETAN), article « Énonciation », in : ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, éd. du Seuil, Paris, 1972,

  VARGA (KIBEDI), ***Dictionnaire de littérature de langue française***, Bordas, 1987.
- ***Versants, stylistique et littérature***, n° 18/1990, Numéro composé par Marc Bonhomme, Les éditions de la Baconnière, Boudry (suisse) 1990
- WALLEK (RENE) et WARREN (AUSTIN), ***La théorie littéraire***, éd. du Seuil, Paris, 1971.
- ***Dictionnaire de linguistique et des sciences et des sciences du langage***, sous la direction de Jean Dubois, Larousse, Paris, 1994
- ***Dictionnaire des genres et notion littéraires*** - Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1997
- ***Nouvelle Encyclopédie Internationale***, Bordas, tome II.

الفصل الثاني
إنشائيّة رومان ياكوبسن: أسسها ومصطلحاتها

I. في إشكاليّة المصطلح

يبدو استخدام مصطلح «الإنشائيّة» في عنوان هذا البحث أمراً يثير الاختلاف بين الدّارسين للنّظريّة الأدبيّة في الغرب خاصّة بعد أن كاد مصطلح «الشّعريّة» يروجُ ويغلب على أكثر الدّراسات التي يُعْنَى أصحابُها بالمباحث النّظريّة وبإجراء المصطلح في أعمال تطبيقيّة يُبرزون بها القيمةَ الأدبيّة لنصوص تختلف أجناسُها وتتباعد أزمنتُها[1].

1 من الأعمال ذات المنزع التّنظيريّ نذكر:
- تزفيطان طودوروف، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط 1، 1987.
- رومان ياكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط 1، 1988.
- محمّد لطفي اليوسفي، الشّعر والشّعريّة، الدّار العربيّة للكتاب، 1992.
- حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط 1، 1994.
- جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعريّة العربيّة، ترجمة: مبارك حنون، محمّد الولي، محمّد أوراغ، دار توبقال، ط 1، 1996.
- محمود المصفار، الشّعريّة العربيّة وحركيّة التّراث النّقديّ بين قدامة وحازم، مطبعة سوجيك، صفاقس، تونس، 1999.
- رشيد يحياوي، الشّعريّة العربيّة، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ط 1، 1991.

ومن الأعمال ذات المنزع التّطبيقيّ نذكر:
- ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التّكريتيّ، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، بغداد، الدّار البيضاء، ط 1، 1996.
- شربل داغر، الشّعريّة العربيّة الحديثة، تحليل نصّيّ، دار توبقال، ط 1، 1988.

.../...

ولسنا نروم في بداية العمل إثارة القضيّة المصطلحيّة إلاّ لاقتناعنا بأنّ "المصطلح هو صورة مكثّفة للعلاقة العضويّة القائمة بين العقل واللّغة" وبأنّ المصطلحات في كلّ علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزيّة التي يمتدّ بها مجال الإشعاع المعرفيّ ويترسّخ بها الاستقطاب الفكريّ"[1]. ولم تَغْدُ المسألة المصطلحيّة في النّقد الأدبيّ المعاصر مسألة إشكاليّة إلاّ بسبب تعدّد المعارف وتسارع وتيرتها. ولمّا كان النّقد العربيّ الحديث مدفوعاً إلى مواكبة ما يُستجدّ من اتّجاهات ومصطلحات في هذا المضمار الفسيح، فإنّ خطاه قد لا تترسّخ لجملة أسباب أبان أحمد مطلوب عن أبرزها حين اعتبر أنّ "إشكاليّة المصطلح النّقديّ حدثت من فوضى التّأليف والتّرجمة" وأنّ ما زادها خللاً واضطراباً هو "اختلاف ثقافة المؤلّفين والباحثين"[2].

ونحن إذ نتخيّر مصطلح «الإنشائيّة» لتقديم أفكار المنظّر الرّوسيّ الأصل «رومان ياكوبسن» وأبرز ما صاغه من مصطلحات أجراها في بحوثه النّظريّة والتّطبيقيّة، نُدرك وجوه التّداخل بين الإنشائيّة من جهة أولى، والشّعريّة والأدبيّة والشّاعريّة من جهة أخرى. وهذا يقتضي منّا تأسيساً اصطلاحيًّا ضروريًّا لما تخيّرناه، وضبطاً مفهوميًّا لكلّ مصطلح.

1. الإنشائيّة

يثير استخدام هذا المصطلح عدداً من القضايا من أبرزها تسويته بمصطلح آخر معدود جنيساً له يعادله شحنة مصطلحيّة ويجاريه في الاستعمال بل يفوقه رواجاً ودوراناً في الدّراسات النّقديّة الحديثة. إنّ مصطلح الشّعريّة كثيرُ الجريان في عناوين

.../...

- توفيق بكّار، شعريّات عربيّة (الجزء الأوّل)، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000.
- فوزي الزمرلي، شعريّة الرّواية العربيّة، مركز النّشر الجامعيّ، كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 2002.
- سامي سويدان، في دلاليّة القَصَص وشعريّة السّرد، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1991.

1 عبد السّلام المسدّي، «الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ: أنموذج الشّعريّة والسّيميائيّة»، المجلّة العربيّة للثّقافة، تونس، السّنة 13، العدد 24، رمضان 1413، مارس 1993، ص: 32. والمقال منشور في كتابه: المصطلح النّقديّ بعنوان: «الاصطلاح المزدوج». مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنّشر والتّوزيع، تونس، أكتوبر 1994، وقد أجرى المؤلّف على المقال بعض التّعديل.

2 أحمد مطلوب، إشكاليّة مصطلح النّقد الأدبيّ المعاصر، المجلّة العربيّة للثّقافة، تونس، السّنة 13، العدد 24، رمضان 1413، مارس 1993، ص: 12.

الدّراسات الخاصّة بالرّواية والأقصوصة والمسرحيّة، وفي إطار المباحث المتعلّقة بالفضاء والمكان واللّغة.

ولعلّ اختلافَ التّرجمات للكتابات النّقديّة الغربيّة، ورغبةَ بعض المترجمين العرب في «تأصيل» المفاهيم النّقديّة، وتفاوتَ الدّارسين في الوعي بما بين المصطلحات من فروق، ممّا عقّد القضيّة المصطلحيّة في النّقد العربيّ الحديث، وأشاع ألواناً من الالتباس صارت به المفاهيم متداخلة ومحمولاتها غير بائنة.

لقد وجدنا في الدّراسات التي أمكننا الاطّلاع عليها جهوداً قيّمة لها فضل السّبق إلى تدبّر المسألة الاصطلاحيّة، وفضل الإبانة عن شعاب القضيّة. ومن أسبق الباحثين في أمر المصطلح حمّادي صمّود في عمل موسوم بـ«معجم لمصطلحات النّقد الحديث (قسم أوّل)[1]. يضبط الباحث في بداية عمله القصدَ من النّقد الحديث، فيجعله مقتصراً على "الاعتناء ببعض منازع النّقد في أوروبّا –خاصّة فرنسا– في فترة ما بعد الخمسينيّات وهي منازع بدأت تتسرّب إلى النّقد العربيّ"[2]، ويجعل اهتمامه منصبًّا على «النّقد الهيكليّ» وعلى أهمّ المصطلحات التي استرعت انتباهه في مظانّها الأجنبيّة وفي استعمالاتها العربيّة المختلفة[3].

والإنشائيّة (Poétique) لدى صمّود من المصطلحات الخاصّة بالشّكلانيّين الذي يُعْنَوْن بلغة الأثر الأدبيّ قبل كلّ شيء، ويعتبرون موضوعَ علم الأدب ليس الأدب بل الأدبيّة (Littéralité) "أي جملة الميزات الكامنة في الأثر والتي متى توفّرت فيه خلعت عليه هويّته وميّزَتْه عن سواه"[4].

والهيكليّون يرفضون الثّنائيّة الكلاسيكيّة التي تفصل بين المضمون والشّكل، ويعتبرون الكلام الأدبيّ يتركّب من مجموعة العناصر التي تربط بينها جملة من العلاقات تتحدّد من البسيط إلى المركّب. وهم يرفضون ما راج عبر العصور من نسبة الإبداع إلى العبقريّة والإلهام والوحي.

إنّ تحديد الأسس النّظريّة الجديدة التي أقام عليها الهيكليّون نظريّة الأدب

1 حوليّات الجامعة التّونسيّة، العدد: 15، 1977، والمقال عمل أنجز في نطاق مركز البحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة (تونس)، برنامج 1975.
2 نفسه، ص: 125.
3 نفسه، ص: 127.
4 نفسه، ص: 133.

في العصر الحديث ممّا يمهّد السّبيل إلى الوعي بأوساع مفهوم الإنشائيّة، ويتيح للنّاظر في المصطلحات إدراكَ الفروق بينها. لقد ذكر صمّود في الحيّز المخصّص لمصطلح «الإنشائيّة» ترجمتين متقاربتين هما «صناعة الأدب» و«صناعة» وذلك عند ترجمة (Fonction poétique) لدى «ياكوبسن» بـ«الوظيفة الصّناعيّة». وبرّر الباحث ما أثبته مقابلاً للمصطلح الأجنبيّ بقوله: "ونفضّل التّرجمة التي أثبتناها اعتباراً للأصل اليونانيّ للكلمة وخوفاً من اللّبس الذي قد يحصل من كلمة الصّناعة والشّحنة المعنويّة السّلبيّة التي أضيفت إليها في تاريخ الأدب رغم أنّ المعنى العربيّ كما ورد في أمّهات الأدب يقترب كثيراً من المعنى اليونانيّ (التّركيب، الخلق، الإنتاج)"[1].

والإنشائيّة بعد نشأتها مع الشّكلانيّين الرّوس وكما تبلورت عند «تودوروف» لا يمكن -في نظر صمّود- تعريفها إلاّ بضبط موضوعها وغاياتها وصلتها ببعض العلوم والمناهج الأخرى خاصّة علم العلامات والألسنيّة والمنهج البنيويّ.

فموضوع الإنشائيّة ليس الأدب وإنّما هو «الكلام الأدبيّ» (Discours littéraire) وهي "مقولة عقليّة مجرّدة وإطار نظريّ يحتمل كلّ نصوص الأدب ويتجاوزها في الوقت نفسه"[2].

وأمّا الغاية الأساسيّة للإنشائيّة فهي "معرفة هذه القوانين العامّة المجرّدة التي نعجز بدونها عن إدراك كنه الأدب، وهي بذلك تنزع عن أن تكن مذهباً في النّقد وترغب في أن تقيم علماً يكون «علم الأدب» (Science de la littérature) يلحقونه بعلم أشمل منه هو «علم العلامات»"[3].

ويشير الباحث في خاتمة ما خصّصه للإنشائيّة من نظر إلى أنّ الإنشائيّة تبنّت المنهج البنيويّ بما هو منهج غايته إبراز البُنى المؤلّفة للعلوم التي طُبِّق عليها، وإلى أنّها وثّقت صلتها بالألسنيّة بما أنّ الأدب إفراز لغويّ قبل كلّ شيء.

إنّ هذا التّعريف للإنشائيّة متصوّراً ومهاداً معرفيًّا حديثاً ومجالاً تتلاقى في عمقه اختصاصات ناشئة وواعدة بمكاسب علميّة كبيرة، يُظهر قُصُورَ ترجمات تسوّي بين الإنشائيّة من جهة، وبين «صناعة الأدب» و«فنّ الأدب» و«فنّ القول» و«فنّ

---

1 حوليّات الجامعة التّونسيّة، ص: 134.

2 نفسه، ص: 134.

3 نفسه، ص: 135.

الشّعر»، من جهة أخرى. ولا تفي هذا التّصوّر حقّه من التّحديد المفهوميّ[1].

وإذا كان تعريف صمّود للإنشائيّة استناداً إلى تنظيرات «تودوروف» أساساً قد أبان وجوهَ التّشكّل المصطلحيّ لهذا المتصوّر الجامع، ودقّق النّظر في القاعدة المعرفيّة التي أقامت بناء الإنشائيّة، فإنّ اقتراحه «الوظيفة الأدبيّة» ترجمة لـ (Fonction poétique) عند «ياكوبسن» يدعو إلى التّساؤل عن دوافع هذا الاختيار خاصّة إذا اعتبرنا هذه الوظيفة صلبَ الفعل الإنشائيّ الذي تروم الإنشائيّة دراسته دراسة علميّة استناداً إلى مبدأ المحايثة في اللّسانيّات، وإذا رمنا ترجمةً تقيم التّناسق بين المصطلحات داخل النّظام المصطلحيّ الواحد. إنّ إبدال «الوظيفة الأدبيّة» التي قدّمها صمّود، و«الوظيفة الشّعريّة» التي شاع استعمالُها في الدّراسات النّقديّة العربيّة الحديثة بـ«الوظيفة الإنشائيّة» ممّا يساعد على توحيد الجهاز المصطلحيّ بين الباحثين العرب، وعلى إظهار الأصل النّظريّ المولّد للتّرجمات المقترحة.

تبدو القضيّة المصطلحيّة إذن ذات شعاب متوعّرة، وذات مسالك تبين حيناً وتغيم أحياناً، فيكون ذلك مدعاة إلى معاودة النّظر في المصطلح تشكّلاً واستخداماً. ولعلّ هذا ما حدا بعبد السّلام المسدّي إلى تبيين الفروق الاصطلاحيّة بين ثالوث من المصطلحات يضمّ «الإنشائيّة» و«الشّعريّة» و«الشّاعريّة».

قدّم عبد السّلام المسدّي في مقاله المذكور آنفاً عدداً من الأفكار القيّمة أبان بها الفروق الاصطلاحيّة بين ثالوث من المصطلحات يضمّ «الإنشائيّة» و«الشّعريّة» و«الشّاعريّة». ولئن أعرض الباحث عن إجراء المصطلح الأوّل واعتبره "كأنّما أصبح السّمة الملازمة لكلّ حديث عن نظريّة تودوروف" عند بعض النّقّاد[2]، فهو يميّز «بُوَايتيك» اسماً (La poïétique) و«بُوَايتيك» نعتاً (Le poétique). والتّسمية الاصطلاحيّة كما تناقلتها اللّغات اللاّتينيّة عن اللّغة اليونانيّة مقصود بها "عمليّة الخلق، أي ما يعبّر عنه -في غير مجاز لفظيّ- بالوضع أو الإنشاء، ويعبّر عنه على

---

1 ترجم عبد الرّحمان بدوي «بويطيقا» أرسطو بـ«فنّ الشّعر» مجارياً في ذلك ابن سينا بينما ألّف الفارابي «رسالة في قوانين صناعة الشّعر» وقدّم ابن رشد «تلخيصَ كتاب أرسطوطاليس في الشّعر»، وترجم شكري محمّد عيّاد وحقّق «كتاب أرسطوطاليس في الشّعر نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائيّ من السّريانيّ إلى العربيّ» ونشرته دار الكتاب العربيّ للطباعة والنّشر بالقاهرة سنة 1967. ولاختلاف التّرجمات دلالات على وجوه التّعامل مع هذا «الأثر» التّأسيسيّ للإنشائيّة.

2 الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ، ص: 36.

وجه الاستعارة بالابتكار والإبداع"[1].

ويعتبر المسدّي أنّ الكلمة في قالبها الاسميّ عند الغربيّين وخاصّة عند الفرنسيّين في القرن السّابع عشر، قد انحصرت في المصنّفات التي تضبط قواعد النّظم وقوانين الشّعر في بنيته العروضيّة وأساليبه البلاغيّة، وأنّها تطوّرت لتشمل النّظريّة العامّة في طبيعة الشّعر وغاياته.

وقد دعم المسدّي ظاهرة الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ حين فسّر سلوك الدّارسين والمترجمين العرب من الذين لم ينزعوا إلى تداول اللّفظ الإغريقيّ معرّباً رغبة في الالتصاق بالمعنى التّأثيليّ للمصطلح، فقال: "فالذي حدا بالبعض إلى ترجمة «البوايتيك» بـ«الإنشائيّة» هو الافتراق في أصل دلالة الألفاظ بين العربيّة واللّغات الأخرى. فصياغة الكلام على نمط من التّركيب له قوانينه الطّارئة في كلّ لسان بشريّ –من وزن وقافية وإيقاع– قد عبّر عنه العربُ بلفظ أخذوه من مجال الإحساس بالأشياء، بينما عبّر عنه الآخرون –من الإغريق واللاّتينيّين– بلفظ مرتبط في دلالته بابتكار الأشياء"[2].

وحين تتبّع الباحث مسالك التّرجمة المصطلحيّة عند العرب المحدَثين قدّم سبباً فسّر به إعراضهم عن لفظ «الإنشاء» مقابلاً عربيًّا لـ«البوايتيك». والسّبب متمثّل "في أنّ هذا المصطلح «الإنشاء» قد شاع استخدامه ضمن قاموس المناهج التربويّة. فالإنشائيّة يُخشى –إذا استُعملت– أن توهِم بأنّها تدلّ انطلاقاً من مفهوم الارتياض اللّغويّ على نزعة تأليف الكلام بقصد إثبات الملكة التّعبيريّة وتأكيد الموهبة البلاغيّة"[3].

قد يبدو استبعاد «الإنشائيّة» من الخطاب النّقديّ العربيّ أمراً مبرّراً بما ذكره المسدّي، غير أنّ العودة إلى الكتابات النّظريّة الغربيّة تكشف حقيقة المصطلح وتبرز أبعاده المفهوميّة، وتبين عن الاتّجاهات النّقديّة التي تنتسب إلى مجال الإنشائيّة.

لعلّ «تزفيطان تودوروف» أكثر الباحثين الغربيّين الذين راموا تحديد مصطلح الإنشائيّة (La poétique). ففي مقاله المضمّن في «القاموس الموسوعيّ لعلوم اللّسان»

---

1 الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ، ص: 35.

2 نفسه، ص ص: 36–37.

3 نفسه، ص: 37. انظر مصطلح «الإنشاء» في معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط أولى، 2001، ص ص: 112–113.

يقول: "يُعَيّن لفظ «إنشائيّة» كما توارثناه من السّلف أوّل الأمر كلّ نظريّة داخليّة للأدب. وهو ينطبق ثانياً على اختيار يفضّله مؤلّف من بين الاحتمالات الأدبيّة (بحسب الغرض أو التّأليف أو الأسلوب): ومن ذلك «إنشائيّة هوغو». وأمّا الدّلالة الثّالثة للإنشائيّة فهي تحيل على السُّنن المعياريّة التي وضعتها مدرسة أدبيّة، أي على جملة القواعد العمليّة التي يصير استخدامها إلزاميًّا"[1]. وينبّه كاتب المقال إلى أنّه سيوجّه عنايته إلى الدّلالة الأولى للإنشائيّة وهي عنده متمثّلة في "اقتراح مقولات تُتيح –في الآن نفسه– إدراك وحدة الآثار الأدبيّة كافّة وإدراكَ تنوّعها"[2].

وأمّا عن المطمح العلميّ للإنشائيّة فهو بناء علم للأدب لا يُعْنَى بالظّاهرة الفرديّة وإنّما عنايتُه موجّهة إلى ضبط القوانين التي تكشف خصائص الظّاهرة. والإنشائيّة مطالَبة بتقديم الوسائل الكفيلة بوصف النّصّ الأدبيّ من جهة الإبانة عن مستويات المعنى، وتعيين الوحدات المكوِّنة لها، ووصف العلاقات التي تتشارك فيها هذه المستويات[3].

وحين خصّص «تودوروف» قسماً من مقاله هذا لتحديد تاريخ الإنشائيّة ذكر كتاب «أرسطو» «فنّ الشّعر» والرّومنطيقيّةَ الألمانيّة والإنجليزيّة، وأشار إلى أنّ الإنشائيّة في بداية القرن العشرين تطوّرت لتكون اختصاصاً نظريًّا مستقلاًّ مع الشّكلانيّين الرّوس ومع المدرسة المورفولوجيّة في ألمانيا ومع النّقد الجديد في إنجلترا والولايات المتّحدة الأمريكيّة ومع «التّحليل البنيويّ» في فرنسا[4].

ويحذو «جان ماري شايفر» حذو «تودوروف» في بناء مقاله الذي خصّصه لهذا المصطلح في «القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان». ففي بدايته يقول الباحث: "سنعني بمصطلح «إنشائيّة» (Poétique) هنا طبقاً لاستعمال «أرسطو» له دراسةَ الفنّ

---

1 Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, p. 106.

2 نفسه، الصّفحة ذاتها.

3 نفسه، ص: 107.

4 نفسه، وانظر مقاله المنشور في «معجم الأجناس والمفاهيم الأدبيّة».
Dictionnaire des genres littéraires, Encyclpaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1997, pp. 550-554.
وهو المقال الذي خصّ به المؤلّف ترجمتي كتابه ***Poétique*** الصّادر سنة 1968 إلى العربيّة والإنجليزيّة.

الأدبيّ بما هو إبداع لفظيّ"[1]. وينقل ما جاء في بداية كتاب «أرسطو» ويتحدّث بشأن الإنشائيّة الحاليّة التي قدّمت أعمالاً تشترك -رغم اختلاف اتّجاهاتها- في تدبّر الواقعة الأدبيّة بما هي عمليّة إبداع لفظيّ. ويقدّم كاتب المقال معلومات دقيقة عن أبرز المراحل التي قطعتها الإنشائيّة الحديثة انطلاقاً من الشّكلانيّة الرّوسيّة، مروراً بالمدرسة المورفولوجيّة في ألمانيا، وبالنّقد الجديد ونزعته إلى التّأويل، وبالأرسطيّين الجدد في شيكاغو الذين أولوا الأهمّية للسّمة المادّيّة للأثر الفنّيّ ولما يولّد خصوصيّة النّشاط الأدبيّ، وبالاتّجاهات الإنشائيّة في فرنسا (بول فاليري - البنيويّون) وفي إيطاليا (أمبرتو إيكو...).

ولم يقتصر تحديد «شايفر» للإنشائيّة على التّعريف بها وعلى تقديم أبرز اتّجاهاتها وأعلامها، بل أثار ما اعتبره «قضايا حاليّة» للإنشائيّة، وانطلق ممّا ذكره «تودوروف» بخصوص النّزعة البنيويّة التي غلبت في مختلف أطوار الإنشائيّة، وأشار إلى أنّ التّطوّرات الحديثة تشهد اهتماماً بالبُعد التّداوليّ للإنشائيّة. ولقد عبّر الباحث عن هذا الاتّجاه الطّارئ بقوله: "إنّ الأدب باعتباره نشاطاً فنّيًّا لفظيًّا، واقع في تقاطع سلسلتين من الحادثات: الحادثات الخِطابيّة والحادثات الفنّيّة. والإنشائيّة - في المستوى الأعمّ- مطالبة إذن بمهمّة مضاعفة: فهي مدعوّة إلى أن تسعى إلى إبراز خصوصيّة الظّاهرة الأدبيّة داخل ممارسات خِطابيّة، وإلى إظهار خصوصيّة الفنّ اللّفظيّ مقارنة بسائر النّشاطات الفنّيّة"[2].

وما يستخلصه النّاظر في جملة التّعريفات التي قدّمها الباحثون في هذا المصطلح الذي يجد أصله التّأثيليّ في التّفكير الإنشائيّ الأرسطيّ، أنّ مداه المفهوميّ لا ينحصر في جنس من أجناس الإبداع اللّفظيّ، ولا حتّى في هذا الإبداع ذاته، لأنّ الفعل الإنشائيّ أوسعُ من أن يُحَدّ بفنّ من الفنون التي أبدعها الإنسان، ومن أن ينحصر في الشّعر. والدّليل على ذلك أنّ «أرسطو» ذاته -وهو يضع القواعد المثلى للشّعر التّمثيليّ لتكون أنموذجَ الشّعراء المسرحيّين في بلاد الإغريق- قد اعتبر المحاكاة قاعدة الفنون

---

1 OSWALD DUCROT, JEAN-MARIE SCHAEFFER, ***Nouveau dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage***, p. 193.

2 ***Ibid***, p. 205.

كافّة، وعقد المقارنات بين «فنّ الشّعر» من جهة، والرّسم والموسيقى والرّقص من جهة أخرى[1].

ثمّ إنّ الإنشائيّة الحديثة التي تشمل اتّجاهات مختلفة وتُعنَى بضبط أسس التّأليف في الشّعر والنثر والمسرح الشّعريّ وفي الأقصوصة والأدب الذّاتيّ من سيرة ذاتيّة وسيرة ذاتيّة روائيّة ومذكرات ويوميّات، لم تعد تعتبر الشّعر جنساً أكبرَ تنشدّ إليه سائر أنماط الكتابة. وما الدّعوات المتكرّرة إلى إبدال التّنميط الأجناسيّ في مجال الأدب بمفهوم جامع هو الكتابة إلاّ دليل على نزع القطبيّة عن الشّعر، وعلى تحريك ما كان يُعرف بـ«الأدب الصّغير» (Littérature mineure) ليشغل موقعه داخل منظومة الأدب. فما الذي يدعو -إذن- إلى إبقاء مصطلح الشّعريّة معادلاً نقديًّا للإنشائيّة والحال أنّها في زمان «أرسطو» -الفيلسوف المؤسِّس للمصطلح الجامع- وفي زماننا -الذي تغيّرت فيه منازل الأجناس الأدبيّة، وأُعيد ترتيب منظومة الأدب- لم تنحصر في مجال الشّعر وحده، ولم ينلها التّضييق؟ أليست مماثلة الإنشائيّة بالشّعريّة مماثلة تجرّ الإبداع العامّ إلى إبداع خاصّ هو الشّعر، والحالُ أنّ الشّعر ذاته صار يغتذي من أنساغ ليست من مكوّنات جسده في الأصل وذلك من قبيل السّرد والفضاء الطّباعيّ والحوار؟!

إنّ رَواج مصطلح الشّعريّة مقابلاً عربيًّا للمصطلح الأجنبيّ في اللّغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة دليل على أنّ الدّارسين لأبنية القصيدة العربيّة قديماً وحديثاً والمترجمين للمصطلحات المتعلّقة بالعمليّة الإبداعيّة في مختلف أجناسها، ينزعون حقّاً إلى المماثلة والمزاوجة بين مصطلح أجنبيّ يُستعمَل في التّنظير الغربيّ معادلاً للظّاهرة الإبداعيّة بالمادّة اللّسانيّة وحتّى بموادّ غير لسانيّة، ومصطلح صاغه البلاغيّون والفلاسفة العرب في أزمنة قديمة حين كان الشّعر في حضارة العرب عنوان ثقافتها. والظّاهر أنّ إحجام العلماء بالشّعر في حضارتنا عن إجراء مصطلح الإنشائيّة راجع إلى تحرّجهم من نسبة الفعل البشريّ إلى الفعل الإلهيّ، وإلى عدم تمثّلهم للإنشاء بما هو خلق وابتكار

---

1 يقول «أرسطو»: "الملحمة والمأساة، بل والملهاة والدّيثرمبوس وجلّ صناعة العزف بالنّاي والقيثارة هي كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها... فكما أنّ بعضها (بفضل الصّناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرّسوم كثيراً من الأشياء التي تَصوّرها، وبعضها الآخر يحاكي بالصّوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذّكر: كلّها تحقّق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللّغة والانسجام، مجتمعةً معاً أو تفاريق... أمّا الفنّ الذي يحاكي بواسطة اللّغة وحدها، نثراً أو شعراً، فليس له اسم حتّى يومنا هذا". أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة: عبد الرّحمان بدوي، ص ص: 4-5.

ينجزهما المبدع في أيّ فنّ تخيّر، ذلك أنّ الإنشاء في العربيّة مقرون بالخلق الأوّل وبالبعث بعد الموت والعدم[1]، وهو عند البلاغيّين تحبير الكلام، وهو "الكلام الذي لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النّطق واقع خارجيّ يطابقه أو لا يطابقه"[2]. ثمّ إنّ الأصل التّأثيليّ الذي تولّد منه مصطلح الإنشائيّة عند «أرسطو»، (Poïein)، والأجواء الأسطوريّة التي وظّفها شعراء الإغريق في تأليف المآسي والملاحم، كانت غريبة عن ذهنيّة العرب المسلمين غرابةً شوّهت ترجمة النّصّ الأرسطيّ من جهة ونفّرت بعض العلماء بالشّعر من "الاختلاق الامتناعيّ ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشّعر أصلاً"[3].

فإذا كان العامل الدّينيّ والعامل الأدبيّ معًا حال دون استخدام العرب القدامى لمصطلح الإنشائيّة، ورسّخ مصطلح الشّعريّة للدّلالة على صفة الجنس الأدبيّ النّاهض بالنّظريّة النّقديّة والبلاغيّة عندهم، هل تكون المحافظة على هذه «السُّنّة النّقديّة» محافَظَةً تفي بما يعتمل في حركة الإبداع الحديث من فوران وتكاثر؟!

2. الشّعريّة

يفسّر إجراء هذا المصطلح ورواجه بين الدّارسين العرب بما اعتبرناه «سُنّة نقديّة» وبقايا بنية ثقافيّة يتنزّل فيها الشّعر منزلة أثيرة، ويستوعب سائر ألوان التّأليف. لقد أبرز عبد السّلام المسدّي الجانب الإشتقاقيّ لهذا المصطلح فقال: "وأمّا مع مصطلح «الشّعريّة» فنصل إلى الصّورة المثلى من التّمحيض الأسميّ عن طريق آليّة التّوليد الاشتقاقيّ، وهو ما يسمح بتجريد الاسم من الاسم بفضل قالب المصدر الصّناعيّ"[4]. وإذا تجاوزنا مسألة الاشتقاق إلى مسألة الاصطلاح والتّصوّر وهي مثار الاختلاف بين الدّارسين، فإنّ الشّعريّة في تقدير المسدّي تُستخدم في سياقيْن:

---

1 ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، مادّة: (ن.ش.أ).

2 أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، ص: 113.

3 يقول حازم القرطاجنّي مستندًا إلى موقف ابن سينا: "ولا يجب أن يُحتاجَ في التّخييل الشّعريّ إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مختَرَعة، ولا أن يُتَمَّمَ بأفعال دخيلة مثل أخذ الوجود"، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمّد ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط الثّانية، 1981، ص: 78. وواضح من الشّاهد إنكار المؤلّف لماهيّة الشّعر التّمثيليّ عند الإغريق ولطريقة أدائه باتّخاذ الأقنعة لتمثيل الأفعال والأقوال.

4 الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ، مرجع مذكور، ص: 38.

- السّياق الذي يرد فيه لفظ «الشّعريّة» منزوعاً عنه ما قد يوحي بأنّه يخصّ الشّعر دون أيّ ضرب آخر من ضروب تركيب الكلام. وقد تأتّى هذا التّمحيض الاصطلاحيّ عن طريق الأعمال النّقديّة المترجمة ولا سيّما أعمال «تزفيتان تودوروف»[1].

ويذهب المسدّي إلى أنّ لفظ الشّعريّة ينحو منحى المصدر المكرّس للدّلالة المعرفيّة فيكون مجانساً لعبارة «علم الشّعر» -دون أن يكون لكلمة «الشّعر» معناها المتداول- وهذا ما يصيّر المعنى إلى ما يطابق في الدّلالة علم الإبداع، والإطار النّظريّ العامّ الذي يتنزّل فيه الأدب[2]. وحين ينطلق المسدّي من أعمال بعض الدّارسين العرب (قاسم المومني، محمّد لطفي اليوسفي) يخلص إلى القول "فإذا بمصطلحنا هذا يستحيل المفتاحَ الملائم لكشف أسرار النّظريّة النّقديّة كما ضمّتها دفاتر التراث [...] وهكذا تولّد التّوأم الاصطلاحيّ «الشّعريّة العربيّة»[3]

- السّياق الذي يلتصق فيه مفهوم الشّعريّة بالنّصّ: وفي هذه الحالة يقوم المصطلح بديلاً ضمن بدائل الاستقراء المنهجيّ والتّحليل النّقديّ، ويظلّ مع ذلك محتفظاً بخصوصيّته المعرفيّة[4].

وإذا كان هذا السياق -الذي يكون فيه المصطلح أشدّ عُلوقاً بالعمل الإجرائيّ وأقربَ إلى الممارسة النّقديّة للشّعر بما هو جنس من أجناس الإبداع اللّفظيّ- لا يثير إشكالاً، فالسّياق الأوّل هو مبعث الالتباس، لأنّ استخدامه في صيغته الاسميّة وفي قالب المصدر الصّناعيّ انطلاقاً من تسمية جنس واحد من أجناس الأدب، يؤول إلى احتواء الشّعر ما ليس من جنسه في الأصل، وإلى استدعاء نصوص إبداعيّة تكون لها سماتها ومكوّناتها الخاصّة بها وإلصاقها بجنس الشّعر.

---

1 يذكر المسدّي ما قام به كاظم جهاد والمبخوت وبن سلامة وأحمد المديني وأحمد مطلوب. والملاحظ أنّ ما تُرجم من أعمال «رومان ياكوبسن» جاء موسوماً بـ«الشّعريّة».

2 نفسه، ص: 38.

3 نفسه، الصّفحة ذاتها.

4 نفسه، ص: 39. ويستدلّ المسدّي على هذا السّياق بكتاب «الشّعريّة العربيّة الحديثة: تحليل نصّيّ» لـ«شربل داغر»، وبمقال عبد الله صولة «شعريّة الكلمات في ديوان أغاني الحياة من خلال صلوات في هيكل الحبّ». ويمكن أن نضيف إلى ذلك:
- قراءات في شعريّة الشّعر العربيّ الحديث (مرحلتا الإحياء والرّومانسيّة)، خليل الموسى، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى، 2001.
- دراسات في الشّعريّة: الشّابّي أنموذجاً...، منشورات بيت الحكمة، تونس، 1988.

إنّ إطلاق مصطلح الشّعريّة -وهو في الأصل تراثيّ مخصوص بالشّعر دون الخطابة والرّسالة والمقامة والنّادرة والقصّة المثليّة- وإجراءَه على صنوف من الإبداع استحدثها العرب في آدابهم بفعل الانفتاح على الآداب الأجنبيّة، إطلاق يُسوّي بين «نظريّة أدبيّة» قديمة استوعبها الشّعر بالأساس، ونظريّة أدبيّة حديثة يمثّل فيها الشّعر جنساً من جملة أجناس تشترك في الإبداع اللّفظيّ. والمماثلةُ بين الشّعريّة اصطلاحاً عربيًّا و«البُوَايتيك» تسميةً أجنبيّة تشمل نظريّة الأجناس الأدبيّة ونظريّة الخطاب كما أسّس لها «أرسطو» وتوارثتها الأزمنة اللاّحقة وطوّرتها حيناً وصيّرتها قواعد صارمة أحياناً، مماثلةٌ لا تراعي اختلاف الذّهنيّات التي تصوغ تلك المصطلحات، ولا تتبيّن طبيعة الظّاهرة الأدبيّة يتّسع مجالها أو يضيق.

ثمّ إنّ المماثلة تنزع إلى التّأصيل المصطلحيّ باستقدام الشّعريّة التي قيّدها القدامى بالشّعر لا غير، وبإجرائها مصطلحاً يتّسع لما نظّر له الغربيّون في مجال الأدب والتّفكير في قضاياه. ونزعة التّأصيل بادية في مقال أحمد مطلوب الخاصّ بمصطلحيْ «الشّعريّة» و«الحداثة». فحين تصدّى الباحث للشّعريّة بالتّقصّي المفهوميّ ذكر أنّها من الألفاظ التي حاول الشّكلانيّون الرّوس بعثها، وأنّ العرب القدماء لم يعرفوها بمعناها الحديث، وقدّم عدداً من التّعريفات لها. وعبّر عن موقفه بقوله: "ولو أخذ الباحثون والنّقّاد بما في البلاغيّة العربيّة من أسباب الشّعريّة لوجدوا خيراً كثيراً، لأنّ العرب لم يهملوا هذا الجانب، وقد انطلقوا في فهم الشّعر من طبيعة اللّغة العربيّة وفنّ القول العربيّ، فجاءوا بكلّ جديد بديع لا يختلف عمّا شاع في الدّراسات الحديثة إلاّ في بعض المصطلحات والتّفاصيل"[1].

وليست المماثلة المصطلحيّة تقتصر على الشّعريّة و«البُوَايتيك» بل تتعدّاهما إلى اختصاص استحدثه الغربيّون لمّا أفادوا من «الثّورة اللّسانيّة» عدداً من النّتائج المساعدة على مقاربة النّصوص. فلقد تضمّن التّحديد المصطلحيّ للشّعريّة عند بعض الدّارسين العرب وقوفاً متفاوتاً على الأسلوبيّة بما هي من مكوّنات الشّعريّة: ظهر هذا في مقال أحمد مطلوب لمّا عرّف بالأسلوب عند العرب وقدّم تعريفات للأسلوبيّة[2]، وبرز بجلاء في ضبط صلاح فضل للشّعريّة. فعندما تناول المؤلّف عدداً من الاتّجاهات البلاغيّة وَقَفَ على مسألة الانحراف كما قدّمها «جان كوهين» في كتابه «بنية الكلام

---

1 أحمد مطلوب، «إشكاليّة مصطلح النّقد الأدبيّ المعاصر»، ص: 20.

2 نفسه، ص ص: 15-16.

الشّعريّ»، وذكر أنّ الانحراف وسيلة لقيس درجة الشّعريّة في نصوص تنتمي إلى مدارس شعريّة مختلفة[1].

والمتحصّل إجمالاً من النّظر في مصطلح الشّعريّة أنّ الباحثين العرب في مداه المفهوميّ يستخدمونه مقابلاً عربيًّا للمصطلح الأجنبيّ. ويدرجون في إطار هذه التّسمية عدداً من الأعلام والاتّجاهات التي ينحو أصحابها منحَى التّنظير للظّاهرة الإبداعيّة. وسواء توسّل الباحثُ المصطلحَ في اللّغة الفرنسيّة (La poétique) أو في اللّغة الإنجليزيّة (Poetics)، فإنّ الشّعريّة تستخدم لاستعراض أهمّ الاتّجاهات التّنظيريّة للظّاهرة الأدبيّة عند «تودوروف» وعند الشّكلانيّين الرّوس وعند «ياكوبسن» وعند «جيرار جينيت» وعند «باختين» وعند «بارط» وعند «كوهين» وعند أعلام جماليّة التّلقّي في ألمانيا، وعند بعض أعلام التّأويليّة «بول ريكور»[2]. والدّليل على أنّ التّرجمة العربيّة الحديثة قد أوجدت للمصطلح الواحد أكثر من مقابل بحسب استخدام الباحثين له، ما أثبته حسن ناظم في ترسيمة فصّل بها وجوه التّعامل المصطلحيّ مع الشّعريّة[3]. وليس يخفى ما يولّده هذا التّداخل المصطلحيّ من اختلافٍ بين الدّارسين العرب والحال أنّ المسألة واحدة، ومِنْ بَحْثٍ عن المغايرة والأمرُ يقتضي اتّفاقاً.

3. الشّاعريّة

يحدّد عبد السّلام المسدّي الوضعيّة الاشتقاقيّة لهذا المصطلح فيقول: "ومع مصطلح الشّاعريّة نقف على أنموذج من تمحيض الأسماء يطابق اشتقاق المصدر الصّناعيّ من اسم الفاعل. والشّاعريّة هنا صياغة تفيد تأكيد اتّصاف الموصوف بصفته، وهي في قضيّة الحال السّمة الإبداعيّة سواء من حيث هي تركيب لغويّ

---

1 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد: 164، أغسطس / آب 1992، ص ص: 66–67. وقد جعل المؤلّف «الشّعريّة» مرادفاً عربيًّا للكلمة الأجنبيّة « Poéticité » التي استخدمها «جان كوهين» في كتابه: الكلام السّامي.
Le Haut langage, Théorie de la poéticité, Flammarion, Paris, 1979.

2 انظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: ....
حسن البنّا عزّ الدّين، الشّعريّة والثّقافة، مفهوم الوعي الكتابيّ وملامحه في الشّعر العربيّ القديم، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 2003، ص ص: 25–59.

3 ضبط المؤلّف عشر مقابلات لـ « Poetics » هي على التّوالي: الشّعريّة – الإنشائيّة – الشّاعريّة – علم الأدب – الفنّ الإبداعيّ / الإبداع – فنّ النّظم – فنّ الشّعر – نظريّة الشّعر – بويطيقا بوتييك (بويتيك) (!)، المرجع السّابق، ص: 18.

مخصوص وهو الشّعر كما في (الأشواق التّائهة/ مدخل إلى شاعريّة الشّابّي) أو من حيث هي موهبة فنّيّة مطلقة كما في «الشّاعريّة أو أدبيّة الكتابة» [...] [فـ] لفظ الشّاعريّة يتّجه صوب تخصيص السّمة الإبداعيّة بصاحبها"[1].

وإذا كانت الوضعيّة الاشتقاقيّة تخلو من اللّبْس فالوضعيّة الاصطلاحيّة تستدعي التّوضيحَ. لسنا نماري في أنّ الشّاعريّة تفيد اتّصاف الشّاعر بالمَلَكة الإبداعيّة وبأنّ هذه المَلَكة تتفاوت من شاعر إلى آخر تفاوتاً نبّه إليه النّقّاد القدامى لمّا صنّفوا الشّعراء إلى طبقات. قال الأصمعيّ: قال رُؤبَة "الفحولة هم الرّواة ودون الفحل الخِنْذِيد الشّاعر المُفْلِق ودون ذلك الشّاعر فقط والرّابع الشُّعْرُور"[2].

وأمّا أن تكون الشّاعريّة «موهبة فنّيّة مطلقة» فأمر لا ندرك حقيقتَه لأنّ المثال الذي يسوقه المسدّي لا يساعد على تمييز البُعْد الأوّل للشّاعريّة من بُعْدها الثّاني الذي يفوق الأوّل مرتبة وقيمةً. أفليست الشّاعريّة بهذا التّحديد معادِلاً لـ: La poétique خاصّة إذا استحضرنا أنّ «تودوروف» أكثر اهتماماً بالتّنظير للعمليّة الإبداعيّة ولقوانين الخطابات الأدبيّة؟

ولئن بدت الشّاعريّة مصطلحاً نقديًّا عربيًّا قديماً فهي أيضاً من متعلّقات الشّعر وفعله في المتقبِّل. وإذا اعتبرناها ترجمة حديثة للكلمة الفرنسيّة La poéticité أمكننا توسيعُ مداها الاصطلاحيّ خاصّة بالعودة إلى كتاب «جان كوهين» «الكلام السّامي». ففي الفصل الأخير من تأليفه هذا وعنوانُه «العالَم» يعتبر الشّاعريّة منتميةً إلى العالَم قدر انتمائها إلى النّصّ[3]. والمؤلّف في هذا الفصل ينحو منحة ظاهراتيًّا على غرار الفيلسوف «غاستون باشلار» الذي خصّص بعض مؤلّفاته لشاعريّة الحلم والمكان وشعلة المصباح[4]. وهو يتحدّث عن شاعريّة البحر وعن شاعريّة الغابة وعن شاعريّة الأطلال والآثار المنطمسة. فكيف تكون هذه الآثار أو المعالم شاعريّة؟ يجيب المؤلّف:

---

1 الازدواج والمماثلة، مرجع مذكور، ص: 38.

2 الكلام للجاحظ في البيان والتّبيين، ج: II، ص: 9، وفي الحيوان، ج: I، ص: 133، وفي طبقات فحول الشّعراء، ج: II، ص: 576. وقد نقلناه عن «معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم» لأحمد مطلوب، ص: 260.

3 JEAN COHEN, ***Le Haut langage, Théorie de la poéticité***, Flammarion, Paris, 1979, p. 245.

4 ***La Poétique de la rêverie - La poétique de l'espace - La flamme d'une chandelle***, Presses Universitaires de France.

"إذا كان الأثر المنطمس (La ruine) شاعريًّا فبسبب منطق بنيويّ يمكننا وصفه في شكل مناقضة. فالحاضر يتعارض مع الماضي مثلما يكون الموجود مع المعدوم.غير أنّ هذه الصّخور المتهدّمة، هي في الآن نفسه حاضرة وغائبة، موجودة وغير موجودة. إنها موجودة في الحاضر، ولكنّ الماضي يسكنها ويحلّ فيها"[1]. ويضيف المؤلّف موضّحاً كيفيّة الوعي الشّاعريّ بالأطلال والآثار المندرسة: "لا يقتضي إدراكُ شاعريّة الأطلال أن يكون للمرء أفكار عظيمة وإنّما يكفيه أن يستسلم إلى غمرة هذا الحضور الغريب للغياب، وإلى إشجائه الذي يقوّي الحنين"[2].

وليس الاشتقاق من اسم الفاعل يقتصر على المصدر الصّناعيّ وإنّما ولّدت هذه الآليّة اللّغويّة مصطلحاً آخر دون سابقه تداولاً ونعني به «شاعريّ».لقد اعتبر مؤلّفا «معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب» لفظ «شاعريّ» مقابلاً للّفظ الأجنبيّ « Poetic » وحدّداه على هذا النّحو: "صفة لكلّ ما يتميّز بالجوّ العامّ للشّعر أو كلّ ما يتّصف بسمات الخيال والعاطفة والتّعبيرات البليغة التي ترتبط في ذهن الإنسان بالشّعر. ولا يشترط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشّاعريّ منظوماً تبعاً لقواعد العروض المتواضَع عليها، ولكنّ المهمّ أن يكون الموضوع وأسلوب التّعبير هما المتّصفان بالشّاعريّة. مثال ذلك في الأدب العربيّ الحديث كتابات المنفلوطي في مقالاته ورواياته"[3].

والمُستفاد من هذا التّحديد الاصطلاحيّ لما هو شاعريّ أمران مترابطان:

وقع الكلام منظوماً كان أو منثوراً وأثره في النّفس وإثارته للمشاعر.
طبيعة هذا الكلام مضموناً وصياغة حتّى يتحقّق الوقع والأثر.

ويبدو من التعريف المقدّم لما هو شاعريّ ومن المثال المجسّم للتّعريف أنّ نعتَ «شاعريّ» أشدُّ تعلّقاً بالأدب الرّومنطيقيّ خاصّة من جهة انشداده إلى الخيال ومن ناحية احتفائه بالمشاعر والعواطف الجيّاشة. لقد خاض عبد الله محمّد الغذامي غمار الخلاف المصطلحيّ في الفصل الأوّل من كتابه «الخطيئة والتّكفير» متنقّلاً بين الأعلام والاتّجاهات المختلفة بشأن الظّاهرة الأدبيّة، مفضّلاً كلمة «شاعريّة» "لتكون مصطلحاً

---

1 *Le Haut langage*, p. 267.
2 *Ibid*. p. 267.
3 مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطّبعة ا لثّانية (منقّحة ومزيدة)، 1984، ص: 208.

جامعاً يصف (اللّغة الأدبيّة) في النّثر والشّعر، ويقوم في نفس العربيّ مقام (Poetics) في نفس الغربيّ. ويشمل –فيما يشمل– مصطلحي «الأدبيّة» و«الأسلوبيّة»[1]. وسرعان ما ينتقل المؤلف من «الشّاعريّة» التي يجعلها معادلاً لـ«نظريّة البيان»، إلى النّعت المشتقّ من لفظة «شاعر». وهو يبرّر ضمان القبول لهذا المصطلح –تبريراً غريباً– إذ يقول: "ولقد سبقنا الاستخدامُ الشّعبيّ في تعبيد الطّريق لهذا المصطلح. فالنّاس اليومَ يقولون في وصف جماليّات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعريّة، ومنظر شاعريّ، وموقف شاعريّ. وهم لا يقصدون بذلك «الشّعر» وإنّما يقصدون جماليّة الشّيء وطاقته التّخييليّة"[2].

وغرابة التّبرير لقبوليّة المصطلح متأتّية من الاستناد إلى الاستخدام الشّعبيّ، ومن طبيعة الأمثلة الواردة بعد التّبرير، إذ لا نعلم–على وجه التّحديد– الخصائص النّوعيّة للموسيقى التي توصف بأنّها شاعريّة خاصّة وأذواق النّاس مختلفة، والسّمات التي تتميّز بها المناظر والمواقف التي تُنْعَت بهذا الوسْمِ متباينة أحياناً. فإذا كان المنظّر الفرنسيّ «جان كوهين» قد استند إلى الفلسفة الظّاهراتيّة حين صاغ مصطلح «الشّاعريّة»، واستدلّ بأمثلة عديدة أبان بها عن وجوه الاستعمال للمصطلح، فليس هذا حال الباحث العربيّ الذي ساق اللّفظ واكتفى بالاستعمال الشّعبيّ سنداً لما اقترح.

وترتبط بجذر المادّة اللّغويّة (ش.ع.ر) كلمة قد لا تُعَدّ مصطلحاً ولكنّها تدور في فلك الشّعر وتعبّر عن تشكيل الكلام على نحو يصير به منتمياً إلى عالَم الشّعر. إنّها كلمة «شَعْرَنَة» (Poétisation)[3].

ليست الكلمة شائعة شيوع المصطلحات السّابقة ولكنّها بدأت في الرّواج بفعل التّرجمة، شأنها في هذا شأن كلمة «سردنة» (Narrativisation) المأخوذة من مجال القَصَص. مثلُ هذا «الإحداث المصطلحيّ» في الدّراسات العربيّة الحديثة ناجم عن اطّلاع الباحثين على ما يصدر في الغرب من أعمال نقديّة ذات طابع تنظيريّ

---

1 عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحيّة (Deconstruction). قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر، كتاب النادي الثّقافيّ، جدّة، العدد: 27، الطّبعة الأولى، 1405 هـ / 1985 م، ص ص: 19–20.

2 نفسه، ص: 20.

3 نجد من الدّارسين من يستخدم «تشعير» ولكنّنا نفضّل الصّيغة الأولى شعرنة قياساً على عقلنة (Rationalisation) وجدلنة (Dialectisation) وأدرمة (Dramatisation).

وتطبيقيّ. غير أنّ التّرجمة قد لا تفي الألفاظ الأجنبيّة حقّها من الضّبط الدّلاليّ والصّيَغيّ. فحين خصّص «جان كوهين» الفصل الأخير من كتابه «الكلام السّامي» لتناول العلاقة بين الأشياء والعالَم من منطلق ظاهراتيّ، استخدم كلمة «شعرنة» والفعل الذي اشتُقّ منه الاسمُ (Poétiser) فقال: "إنّ الشّعرنةَ كثيراً ما تلتبس بالأَمْثَلَة (Idéalisation). لهذا فإنّ شعرنةَ شيء يَؤُول إلى تقديمه على أتمّ وجه، وإلى محو نقائصه، وملء ثغراته، وإبراز مزاياه"[1]. والمؤلّف لا يقبل هذا التّحديد للمصطلح لأنّ الكلمة لا تكون شعريّة إلاّ إذا احتوت العالَم كلّه وتجاوزت طبيعتها المادّيّة إلى أبعاد إيحائيّة. فهو حين زاد الشّعرنة توضيحاً قال: "ثمّة صنف آخر من الأشياء تنجح في غزو الشّعرنة لا من جهة الشّروط الإدراكيّة تحديداً، وإنّما انطلاقاً من بنية فينومولوجيّة يتمازج داخلها المدرَكُ والمتخيّلُ"[2].

إنّ الأمثلة التي أوردها المؤلّف في الفصل الأخير من كتابه توضّح أنّ المقصود بـ«الشّعرنة» هو تحويل الأشياء والظّواهر الطّبيعيّة من موجودات ساكنة وواضحة إلى علامات وإشارات مشبعةٍ إيحاءً وغموضاً. والمثال على ذلك ما تضمّنته أشعار الرّومنطيقيّين من تصوير للظّواهر والمشاعر تصويراً غائماً من قبيل تصوير «بودلير» للضّباب.

4. الأدبيّة

تَولّد هذا المصطلح في العربيّة الحديثة من اشتقاق المصدر الصّناعيّ من الاسم. وهو يختلف عن المصطلحات السّابقة بعدم اقترانه بجنس من أجناس الإبداع خلافاً للشّعريّة والشّاعريّة والشّعرنة والشّاعريّ، وقد كان بعضها رائجاً في كتابات القدامى

---

1 Jean Cohen, ***Le Haut langage***, p. 265. « La poétisation est couramment confondue avec l'idéalisation. Poétiser une chose, ce serait la parfaire, gommer ses défauts, combler ses lacunes, accuser ses qualités ».

وقد ترجم أحمد درويش المقطع السّابق على هذا النّحو: "فالشّعريّ يختلط في الاستخدام الجاري بالمثاليّ. فتشعير شيء معناه جعله تامًّا ومحو نقائصه وملء ثغراته" وهو يستخدم «الشّعريّ» مقابلا لـ « La poétisation »، ويترجم عنوان الكتاب بـ«اللّغة الشّعريّة، النّظريّة الشّعريّة»، والحال أنّ اللّغة (La langue) تدلّ على الظّاهرة الكلاميّة الخاصّة بمجموعة بشريّة (اللّغة العربيّة)، بينما قصد المؤلّف الكلام بما هو استخدام مخصوص وفرديّ للّغة (La parole)، وهو ما يؤكّده عنوان كتابه الأوّل ***Structure du langage poétique*** (بنية الكلام الشّعريّ).

2 نفسه، ص: 266.

فلاسفةً ونقّاداً للأدب. وتعود صياغته إلى الشّكلانيّين الرّوس في بداية القرن الماضي لمّا تحـدّث «فيكتـور شكلوفـسكي» (CHKLOVSKI) عـن «التّغريـب» (Ostranenie)، ومحصّله أنّ الكلام الأدبيّ ينـزع الألفة عـن الأشـياء (Défamiliarisation) ويولّـد في القارئ إدراكاً مغايراً لما يقدّمه واقع اللّغة[1]، ولمّا ضبط «رومان ياكوبسن» هذا المصطلح في مقال خصّصه للشّعر الرّوسيّ الجديد فقال: "ليس موضوع علم الأدب هو الأدب وإنّما الأدبيّةُ (La littérarité)، أي ما يجعل من أثر ما، أثراً أدبيًّا [...] وإذا رامت الدّراسـات الأدبيّـة أن تـصير علمـاً، تَعَـيَّن عليهـا أن تعتـبر طريقـة التّـأليف (Le procédé) موضوعها الوحيد"[2].

ويزيد المؤلّف هذا المصطلح توضيحاً فيقول: "والأدبيّـة (´Litteraturnost) أو بتعبير آخر تحويلُ الكلام إلى أثر إنشائيّ، ونظامُ طرائق التّـأليف الـتي تـؤثّر في هـذا التّحويل، ذلك هو الموضوع الذي يطوّره اللّسانيّ في تحليله للقصائد"[3].

ولّما كانت المصطلحات تـشهد -كـالأفراد والجماعـات- حركـةَ هجـرةٍ مـن مواطنها الأصليّة إلى مواطن أخرى، نتساءل عمّا تولّده فيها الهجرة من آثار وتحوّلات محتملة. والظّاهر أنّ الأدبيّـة لم تكـن مـصطلحاً ظـاهر الارتحـال إلى الفـضاء النّقـديّ العربيّ لأنّ المراجع التي تيسّر لنا الاطّلاع عليهـا لا تـذكر مـصطلح الأدبيّـة إلاّ ذكـراً محدوداً، أو لا تُورده تماماً. وأقصى ما وجدناه مـن إيـراد لـه في المؤلّفـات العربيّـة لا يتجاوز موضعيْن. فأمّا أوّلهما فهو «معجم المصطلحات الأدبيّة» لسعيد علّـوش، وفيـه فقرة تُعَرِّف بالأدبيّة في نقاط أربع بتقديم تحديد عامّ تكون به "طابعَ مـا هـو خـالص في الأدب، أي ما هو شاعريّ منذ بدايته"[4]، وبنقل ما ضبط به «ياكوبـسن» الأدبيّـة. أمّا التّعريفان الثّالث والرّابع للأدبيّة ففيهمـا تركيـزٌ علـى الـسّيميائيّة الأدبيّـة للـنّصّ الأدبيّ خاصّة في دراسة الشّكلانيّين الرّوس. وليس يخفى ما في التّحديد العامّ للأدبيّة عند المؤلّف من دمج مصطلحيّ بين الأدبيّة وما هو شاعريّ لا يتحـدّد إدراكـه خاصّـة

---

1 VICTOR CHKLOVSKI, « *L'art comme procédé* », *in* : *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, éd. du Seuil, Paris, 2001, p. 81.
والمقال معارضة لنظريّة «بوتبنيا» الذي يعتبر الصّورة ماهية الشّعر.

2 ROMAN JAKOBSON, *Questions de poétique*, p. 15.

3 نفسه، ص: 486.

4 معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبنانيّ، بـيروت، سُوشـبريس، الـدّار البيـضاء، الطّبعة الأولى، 1985، ص: 32.

لأنّ المؤلّف يعرّف الشّاعريّة بأنّها مرادف لعلم أو نظريّة الأدب كما عند «تودوروف»، ويستخدم ضرباً من التّرادف المصطلحيّ بين «أدبيّة» و«شاعريّة» و«شاعريّ»

وأمّا المؤلّف الثّاني الذي قصر فيه الكاتب عنايته على الأدبيّة فهو «مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ» لتوفيق الزّيدي[1]. لقد ضبط الباحث في تمهيد الكتاب مفهومَ الأدبيّة على هذا النّحو فقال: "طرْحُ مفهوم «الأدبيّة» يستدعي ضرورة البحث في صلتها بالأدب. فإن كان الأدب في أبسط تعاريفه مجموعةَ النّصوص التي توفّر فيها البُعد الفنّيّ لتؤثّر في المتقبِّل، فإنّ «الأدبيّة» موجودة حتماً في هذه النّصوص [...] لكنّ للأدبيّة أيضاً صلةً بذلك المتقبِّل لأنّه هو الذي اختار تلك النّصوص وفق بُعْد فنّيّ معيّن"[2]. وممّا يُستنتَج من تفكير الزّيدي في «مفهوم الأدبيّة» أنّها خصيصة فنّيّة في نصوص الأدب، وأنّ التّفكير النّقديّ هو الذي يبرزها، وأنّ الأدبيّة لصيقة بالبُعد الفنّيّ الذي يُدركه المبدع. وقد كان الباحث مُدْركاً وعورةَ المسلك الذي ذهب فيه واستعصاءَ الأدبيّة على التّحديد والضّبط المفهوميّ: فالأدبيّة «زئبقيّة» و"مفهوم غامض إلى حدّ الحيرة، مجرّدٌ إلى حدّ الاستعصاء"[3].

ويبدو أنّ التّراث النّقديّ عند العرب من بداياته إلى نهاية القرن الرّابع بما تجمّع فيه من أفكار شتّى ومن مواقف نقديّة متنوّعة، قد حتّم على الزّيدي استصفاءَ عناصر الأدبيّة من متون المصنّفات، وتقصّي أبعادها من تضاعيف التّآليف التي فكّر أصحابها في الظّاهرة الأدبيّة إنتاجاً وتقبُّلاً. وكأنّ الباحث تخيّر «منهجاً محايثاً» لدراسة المفهوم فلم يتوسّل «تنظيرات» الغربيّين من أمثال «تودوروف» و«ياكوبسن» و«ميشونيك» و«جينيت»[4].

غير أنّ تفكيرَ الزّيدي في الأدبيّة وضبطَه لمجالاتها في تمهيد الكتاب وفي قِسميْه الثّاني (تحديد «الأدبيّة» من خارج النّصّ) والثّالث (تحديد «الأدبيّة» من النّصّ) يوسّع من دلالة المصطلح بصياغة الشّكلانيّين الرّوس عامّة، وبصياغة «ياكوبسن» على وجه التّخصيص. ويكاد يقصره على جنس الشّعر، بينما عدّه

1 مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ إلى نهاية القرن الرّابع، سراس للنّشر، تونس، 1985.
2 نفسه، ص: 3.
3 نفسه، الصّفحتان: 4 و8.
4 انظر قائمة المراجع الأجنبيّة الواردة في الكتاب وخاصّة:
MARGHESCOU (MIRCEA), ***Le concept de littérarité***, éd. Mouton, Paris, 1974.

الشّكلانيّون مصطلحاً يشمل الشّعر وأجناساً أدبيّة أخرى من قبيل الأقصوصة والرّواية. ثمّ إنّ الباحث لا يقصر الأدبيّة على طرائق التّأليف للنّصوص وعلى تفرّدها بمصطلح «شلوفسكي» (Le procédé de singularisation)، وإنّما يعتبر «موقعها في النّصّ ذاته وفي خارجه "أي فيما يضفيه المتقبّل فرداً أو جماعة على ذلك النّصّ من معايير معيّنة"[1]. فالاختلاف إذن قائم بين التّصوّر المحايث للأدبيّة الذي يلغي السّياق والقارئ ويركّز كلّ الجهود في الأثر لا غير، والتّصوّر الذي تكون الأدبيّة بمقتضاه شاملة النّصّ والباثّ والمتقبّل لأنّها "لا تستقرّ في موقع واحد وكأنّها في تقاطع كلّ هذه المستويات"[2]، وهي التي تولّد «الوقع» الذي يحدثه النّصّ في المتقبّل، وتفسّر أسبابَه.

ولعلّ من أبرز الأفكار التي أكّدها الزّيدي وهو يتقصّى «مفهومَ الأدبيّة» في النّظريّة النّقديّة العربيّة إلى نهاية القرن الرّابع للهجرة، هو تخليص المفهوم من الاعتبار الخرافيّ الذي يحول دون محاصرة الظّاهرة الأدبيّة، وانطلاق النّقّاد القدامى في تحديدهم للأدبيّة من ثنائيّة هي الكلام مطلقاً والكلام الأدبيّ[3]. وهذا تصوُّرٌ عَدَّه الزّيدي مُهمًّا وخَطِراً دالاًّ على أنّ مقاييسَهم مطلقة تصلح لكلّ جنس أدبيّ. غير أنّ الباحث يرى في انشغال النّقّاد القدامى ببلاغة الكلام سبباً جعلهم يهتمّون بأدبيّة الكلام الأدبيّ لا بأدبيّة النّصّ، ويهتمّون بالشّعر لا بالقصيدة، ويرى أيضاً أنّ "الأدبيّة» عندهم هي أدبيّة المنطوق لا المكتوب"[4].

والمتحصّل من بحث الزّيدي في «أدبيّة القدامى» هو أنّها مسألة تثير التّنازع بين الممارسة الإبداعيّة التي تنشُدُ الحريّة، والرّؤية النّقديّة التي ترسم الحدودَ وتضع المعايير. فالأدبيّة في التّراث النّقديّ محكومةٌ بالوضع ونقيضه، متحدِّدةٌ –أحياناً– بمواقف النّقّاد يرومون فرضَها على الشّعراء. وأمّا في نظريّة الأدب الحديثة فهي مُتَصَوَّرٌ تُستخلَص أبعادُه من النّظرة المحايثة للأدب مهما كان الجنس الذي يعتني

---

1 مفهوم الأدبيّة، ص: 4.
2 نفسه، ص: 170.
3 نفسه، ص: 171، ويختلف تناول القدامى للأدبيّة عن تناول بعض الدّارسين الذين قصروا «الأدبيّة» على جنس دون آخر. فجان كوهين» ينكر على النّثر (والنّثر العلميّ تحديداً) تضمّن مقوّمات الشّعر من عدول وصورة وغموض.
4 نفسه، ص: 173.

به الدّارسون، وتُستَصْفَى قوانينُه بالدّراسة الموضوعيّة للنّصوص قصد الوقوف على ماهية الظّاهرة الأدبيّة.

تلك كانت شبكة المصطلحات التي تكوِّنها الإنشائيّة والأدبيّة والشّعريّة والشّاعريّة، تتبّعنا نسيجَها الاصطلاحيّ حتّى نبرز ما يبدو عليه الوضع المصطلحيّ من تداخل وتلاحم في الآن نفسه. فإذا تعيّن ضبط الأشباه والنّظائر، وتحديدُ فروق الاستعمال والتّداول بين مكوِّنات الشّبكة أكّدنا الأفكار الأساسيّة التّالية:

إنّ رواج مصطلح «الشّعريّة» في التّرجمات والتّآليف العربيّة لا يقوم دليلاً على دقّة الكلمة في نقل البُعد المفهوميّ للمصطلح الأجنبيّ خاصّة حين يتعلّق الأمرُ بمعناها التّأثيليّ الشّامل عمليّةَ الإبداع بصنوفها كافّة. فإجراء الشّعريّة مقبلاً عربيًّا لـ(Poïétique) و(Poétique) تضييقٌ لمدلول المصطلح الأجنبيّ الذي يدلّ على الإبداع عامّة وعلى الإبداع اللّفظيّ أيضاً.

إنّ استخدام الشّعريّة ترجمة لـ(Poetics) في الإنجليزيّة لا يفي هذا المصطلح حقّه من التّحديد المفهوميّ لأنّ للّفظة في هذه اللّغة لها مدلولين:

دراسة الشّعر ودراسة التّقنيّات المستخدَمة من قِبَل الشّعراء.

تصنيف أو مصنّف خاصّ بالشّعر أو بالمسألة الجماليّة[1].

يبدو التّقارب المصطلحيّ بين الأدبيّة والإنشائيّة تقارباً شديداً على أساس أنّ كليهما يبحث في الأصول والطّرائق التي تميّز الإبداع، لكنّ الأدبيّة تختصّ بالنّظر في الإبداع اللّفظيّ دون سواه من مظاهر التّأليف.

إنّ الإنشائيّة مصطلح كفيل باحتضان عمليّة التّنظير للأدب من جوانب عديدة، وهو لا يجرّ الإبداعَ كلّه إلى جنس من أجناسه، خاصّة إذا علمنا أنّ من تسمّوا إنشائيّين من أمثال «بارط» و«تودوروف» و«جينيت» و«باختين» و«ياكوبسن» لم يقصروا عملهم التّنظيريّ والتّطبيقيّ على الشّعر. فالإنشائيّة -في تصوّرهم- هي التّفكير في قضايا الأدب ومسائل الإبداع اللّفظيّ. ونحن إذ نُجْري هذا المصطلح في بحثنا هذا فلأنّنا نروم العودةَ به إلى أصله التّأثيليّ، وفصلَه عن المصطلح الرّائج في عديد الدّراسات التي تُماثل بين الإنشائيّة والشّعريّة مماثلةً تغيم بسببها الحدود

---

1 *The new penguin English dictionary*, Penguin books, 2000.

الاصطلاحيّة، وتنشدّ إلى الشّعر جنساً أكبرَ وأوحدَ، بينما ينزع التّفكير الإنشائيّ الحديث إلى مدّ الفعل الإبداعيّ لا ليظلّ قرينَ الفنّ اللّفظيّ، وإنّما ليتجاوزه إلى عامّة الفنون.

إنّ استخدام مصطلح الإنشائيّة في هذا البحث يجنّبنا الوقوع في اختزال الأبعاد المفهوميّة من جهة، ويدفع التّرادف المفترَض بين المصطلحات على نحو ما فعل محمّد برادة حين استخدم المصطلح الأرسطيّ «البوطيقا» وأردفه بـ«الشّعريّة»[1]. فإذا كانت «البوطيقا» "بوصفها مجالاً للتّفكير النّظريّ ومساءلة حصيلة النّصوص المتحقّقة [...] [قد] انشغلت تحليلاتها بصوغ مختلف إمكانات الخطاب الأدبيّ المحتملة إلى ما هو منجز [...] وانفصلت عن مقولة المحاكاة (Mimésis) في العصر الحديث"[2]، فما المانع من استخدام الإنشائيّة مصطلحاً يجمع في دلالته المفهوميّة هذه المسائل المتشعّبة، ويكون عربيّ الاشتقاق من الجذر الثّلاثيّ المزيد؟!

ولسنا بهذا الاختيار المصطلحيّ نروم التّفرّد أو تعقيدَ القضيّة النّقديّة الخاصّة بالمصطلح. إنّ المسألة في تقديرنا لا تتجاوز إزالةَ «الالتباس المعرفيّ» النّاجم عن المماثلة والتّسوية بين مصطلحات تبدو مترادفات، بينما هي -في حقيقة الأمر- منفصلة من جهة المدى المفهوميّ ومن جهة الاختصاص بفنّ واحد من فنون القول، أو بمجال يتّسع لسائر الفنون التي تختلف مادّةَ تأليف وطريقةَ تشكيل. وإزالة الالتباس المعرفيّ لا تتأتّى بغير «الوعي المصطلحيّ» على حدّ ما رأى عبد السّلام المسدّي حين قال منبّهاً إلى خطر هذا الالتباس "فمَن يتداول المصطلحات مكتفياً بإضمار القصد أنّها مصطلحات ثمّ منتهكاً دقائقها النّوعيّة إمّا غفلةً منه أو تغافلاً، سيصنع بيده الحلقة الواهنة ضمن سلسلةَ البناء الذّهنيّ العامّ"[3].

II. إنشائيّة «رومان ياكوبسن» وجهازها المصطلحيّ

يُعتبر «رومان ياكوبسن» (1896-1982) من أبرز الأعلام اللّسانيّين في القرن

1 محمّد برادة، فضاءات روائيّة، منشورات وزارة الثّقافة، الرّباط، الطّبعة الأولى، 2003، ص: 6. ولسنا ندري لماذا استخدم المؤلّف «البوطيقا» بدل «البويطيقا».

2 نفسه، ص ص: 6-7.

3 «الالتباس المعرفيّ وتبرئة المصطلح»، مجلّة ثقافات، جامعة البحرين، العدد: 7-8، صيف، خريف، 2003، ص: 203.

العشرين، وتُعتبر أعمالُه الجامعة بين علم وظائف الأصوات ودراسة الفولكلور ونظريّة الأدب ولغة الأطفال والحُبسة أعمالاً ساهمت –بصورة فعّالة– في إزالة الحدود بين اللّسانيّات الأوروبّيّة واللّسانيّات الأمريكيّة، ومارست تأثيرَها العميق في اللّسانيّات العامّة وفي السّيميائيّة وفي الدّراسات الأدبيّة[1].

وتمثّل المرحلة الثّالثة التي قضاها «ياكوبسن» في الولايات المتّحدة الأمريكيّة التي هاجر إليها سنة 1939 إثر الاحتلال النّازيّ لتشيكوسلوفاكيا مرحلة خصيبة في حياته العلميّة. لقد قام خلالها بدور نشيط في أعمال الجمعيّة الدّوليّة للسّيميوطيقا التي تأسّست سنة 1969، وطوّر أبحاثه في مجالات عدّة بفضل تعاونه مع اللّسانيّين والأنثربولوجيّين، وعدّل كثيراً من التّصوّر السّوسيريّ الخاصّ باعتباطيّة العلامة اللّغويّة، ومهّد السّبيل لنظريّة أفعال الكلام (Speech acts)، وجدّد بعض مباحث البلاغة من خلال دراسته للكناية والاستعارة في علاقتهما بالمحورَيْن النسقيّ والجدوليّ للّغة.

1. الإنشائيّة مفهوماً وموضوعاً

يتأكّد تحوّل «ياكوبسن» من الشّكلانيّة إلى الإنشائيّة بتركيز البحث في العلاقة بين اللّسانيّات والأدب. ويبرُز التّوجّه الإنشائيّ لهذا اللّسانيّ ابتداء من سنة 1960، حين قدّم بجامعة «إنديانا» (Indiana) محاضرة نُشرت سنة 1970 ضمن كتابه «بحوث في اللّسانيّات العامّة»[2].

لقد تساءل المؤلّف بخصوص موضوع الإنشائيّة (La poétique) فحدّده بأنّه قبل كلّ شيء الإجابة عن هذا السّؤال: "ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة عملاً فنّيًّا"[3]. ولمّا كانت الصّلة قويّة بين هذه المسألة واللّسانيّات، وكان «ياكوبسن» يروم تخليص هذا الموضوع من هيمنة الرّمزيّين الذين ركّزوا اهتمامهم في الصّورة، ومن الطّرائق التي لم تنظر في الظّاهرة الأدبيّة نظرة محايثة، وجدنا هذا المنظر يحدّد

---

1 انظر تعريف «نيكولا روفاي» (RUWET) بـ«ياكوبسن» في الموسوعة الكونيّة.
Encyclpaedia Universalis, Paris, 1988, Corpus, 10.

2 ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, éd.de Minuit, Paris, 1970, chap. Linguistique et poétique, pp. 209-248.

3 نفسه، ص: 210.

الإنشائيّة بأنّها "الفرع من اللّسانيّات الذي يدرس الوظيفة الإنشائيّة في علاقاتها بسائر وظائف اللّسان". وهو يرى أنّ الإنشائيّة –في معناها الواسع– تُعنَى بالوظيفة الإنشائيّة لا في الشّعر وحدَه –وفيه تهيمن هذه الوظيفة على بقيّة وظائف اللّسان– وإنّما تُعنَى بهذه الوظيفة أيضاً خارج مجال الشّعر لمّا تُسْنَد الأوْلويّة لإحدى الوظائف الأخرى على حساب الوظيفة الإنشائيّة[1].

وليس يخفى ما في تصوّر «ياكوبسن» للإنشائيّة من استناد إلى الفلسفة الظّاهراتيّة من جهة، وإلى لسانيّات «سوسير» التي نَحَتْ منحًى بنيويًّا في دراسة الظّاهرة اللّسانيّة. وأظهرُ ما يكون استناد الباحث في هذا الموضوع إلى هذين الاختصاصيْن تأكيده مسألة الغاية الذّاتيّة (L'autotélisme) والمحايثة (L'immanence). فهو حين عرّف الوظيفة الإنشائيّة الحاضرةَ في كلّ الخطابات والمهيمنةَ في الخطاب الشّعريّ بأنّها "استهدافُ الرّسالة بما هي رسالة، وإبراز الرّسالة لذاتها"[2]، أكّد الغاية الذّاتيّة للبحث الإنشائيّ وللوظيفة الإنشائيّة. ومعلوم أنّ الظّاهراتيّة تُعنَى بدراسة الظّواهر لذاتها في استقلال عن كلّ الغايات.والدّليل على هذا أنّ «أدموند هوسيرل» (E. HUSSERL) في كتابه «بحوث منطقيّة» قد دعا إلى العودة إلى الأشياء ذاتها معارضاً بذلك الميتافيزيقا التي تهتمّ بالجواهر وبالبحث في الكلّيّات والمطلَقات.

وأمّا المبدأ اللّسانيّ الذي أقرّته اللّسانيّات البنيويّة ونعني به المحايثة فأثره جليّ في الكيفيّة التي تناول بها «ياكوبسن» الإنشائيّة وفي إجابته عن السّؤال الخاصّ بظهور الشّعريّة أو صفة الشّعر (La poéticité): "إنّها تظهر في أنّ الكلمةَ تُدْرَك بما هي كلمة، لا بما هي مجرّد بديل عن الشّيء المُسمَّى، ولا باعتبارها تفجّراً للعاطفة.

---

1 *Essais de linguistique générale*، ص: 210.

2 نفسه، ص: 218. وقد ضبط «ياكوبسن» تصنيفاً لوظائف اللّسان أكثر إحكاماً من تصنيف «بوهلير» (BÜHLER) الثّلاثيّ. ويشتمل تصنيفه الوظائف السّتّ الآتية: 1. الوظيفة المرجعيّة أو التّعيينيّة (Référentielle) ومحورها السّياق. 2. الوظيفة التّأثّريّة (Émotive) ومحورها الباثّ. 3. الوظيفة التّأثيريّة (Conative) ومحورها المرسل إليه. 4. الوظيفة الانتباهيّة (Phatique) ومحورها قناة التّواصل ومسار التّخاطب. 5. الوظيفة الميتالغويّة (Métalinguistique) ومحورها قانون اللّغة.6. الوظيفة الإنشائيّة (Poétique) ومحورها الرّسالة ذاتها.

وهي تبرُز أيضاً في أنّ الكلمات وتركيبها ودلالتها، وشكلَها الخارجيّ والدّاخليّ ليست علامات مهمَلةً من الواقع، بل تمتلك وزناً خاصًّا وقيمةً مُمَيِّزة[1].

والحقيقة أنّ الإنشائيّة والوظيفة الإنشائيّة في تفكير «ياكوبسن» أمران بينهما تلازم، فلا تُذكَر إحداهما إلاّ قرينة الأخرى أو مرادفة لها. بل إنّ كيفيّة الصّياغة لكلّ من المصطلحيْن تبدو واحدة. فالنظر للوظيفة الإنشائيّة يقول: "إنّ استهدافَ (Einstellung) الرّسالة بما هي رسالة، وتركيزَ الاهتمام على الرّسالة لذاتها، هو ما تتميّز به الوظيفة الإنشائيّة"[2].

وهو يرى أنّ هذه الوظيفة لا يتمّ تناولها بالدّراسة المفيدة إلاّ إذا كان الدّارس عليماً بالمشاكل العامّة للّسان. وإذا كان «ياكوبسن» معدوداً من الإنشائيّين الذين اقتصرت جهودهم النّظريّة والتّطبيقيّة على دراسة الشّعر في لغات مختلفة وأزمنة متباعدة، فهو لا يعتبر هذه الوظيفة مخصوصة بالشّعر وحدَه بل إنّه يرى أنّ "كلّ محاولة لتقليص دائرة الوظيفة الإنشائيّة، أو اختزال الشّعر في الوظيفة الإنشائيّة لا يَؤُول إلاّ إلى تبسيط مُغال ومضلّل. والوظيفة الإنشائيّة ليست الوظيفة الوحيدة لفنّ اللّغة، وإنّما هي الوظيفةُ المهيمنة فيه لا غير، بينما هي لا تقوم في سائر الأنشطة اللّفظيّة إلاّ بدور عرضيّ ومكمِّل"[3].

وحين رام «ياكوبسن» الاستدلالَ على أنّ الوظيفة الإنشائيّة لا تحيل إلاّ على الرّسالة ذاتها أو على الملفوظ نفسه، وأنّها تُبرزُ الجانبَ الملموسَ للعلامات وتعمّق الانقسامَ بين العلامات والأشياء، أوردَ أمثلةً ثلاثة أوضح بها صوراً لهذه الوظيفة أساسُها التّجانس الصّوتيّ والنّسقيّ[4].

لكن كيف تتحدّد هذه الوظيفة لسانيًّا؟ لقد بادر هذا المنظّر إلى ضبط المعيار اللّسانيّ للوظيفة الإنشائيّة بمجرّد تعداده للوظائف المترتّبة على أطراف العمليّة اللّسانيّة، وانطلق من الصّيغتين الأساسيّتين المستعملتيْن لترتيب السّلوك اللّفظيّ وهما الاختيار والتّأليف. فأمّا الاختيار (La sélection) فهو ناتج على أساس قاعدة

---

1 *Question de poétique*, p. 124.
وسيشهد مبدأ المحايثة لاحقاً معارضة من قبل اللّسانيّات التّوليديّة والتّداوليّة ونظريّات التّلفظ.

2 *Essais de linguistique générale*, p. 218.

3 *Essais*, p. 218.

4 الأمثلة هي: L'affreux Alfred - I like Ike - Jeanne et Marguerite -

التّماثل، والمشابهة، والمخالفة، والترادف، والتّغاير اللّفظيّ. وأمّا التّأليف (La combinaison) فأساسُه المجاورة. وانطلاقاً من هذا الزّوج المصطلحيّ في اللّسانيّات البنيويّة ضبط «ياكوبسن» هذه الوظيفة بقوله: "إنّ الوظيفة الإنشائيّة تسقط مبدأ التّماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف"[1].

والمتحصّل من هذا التّعريف أنّ استخدام اللّغة في الشّعر، وتخصيصاً في الشّعر المستقبليّ الرّوسيّ الذي أولاه المنظّر عنايتَه، استخدامٌ يقتضي تخيّرَ الأصوات والكلمات والصّياغات التي تُبْرِزُ شكلَ الكلام، ويولّد وجوهاً من الإبداع اللّفظيّ تُكْسِبُ بنيةَ القصيدة تميّزاً من بنيات الكلام المألوف.

وليست الوظيفة الإنشائيّة في الشّعر وفي غير الشّعر نسقاً لفظيًّا أجوفَ أو مجرّدَ نظام لسانيّ روحُه الأشكالُ والعلاقات بين الوحدات المكوِّنة لهذا النّظام. إنّ تعريف «ياكوبسن» لهذه الوظيفة "يعني أنّ فعلَها يتمثّل في تعويض نسق إنتاج المعنى المتعلّق بالتّوافقات التّركيبيّة بنسق آخر، تكونُ فيه عناصر السّلسلة اللّسانيّة مترابطةً بعلاقات تماثل وتساوٍ [أو تَعَادُل]، لا بواسطة تراتُب منطقيّ"[2]. والدّليل على أنّ هذه الوظيفة تمثّل محصّلةَ الحركة اللّسانيّة في الخطاب الأدبيّ عامّة، وفي الخطاب الشّعريّ تخصيصاً، خاتمةُ التّحليل الذي أنجزه «ياكوبسن» بمعيّة «كلود ليفي شتراوس» لقصيدة «القطط» للشّاعر الفرنسيّ «بودلير»: "وانطلاقاً من الكوكبة الافتتاحيّة في القصيدة، المؤلّفة من«المحبّين» و«العلماء»، تتيحُ القطط، بتوسّطها، إلغاءَ المرأة، وإبقاءَ تَرَاءٍ -إن لم يكن اختلاطاً- بين «شاعر القطط» المتحرّر من حبّ «شديد الضّيق»، والكون المتحرّر من شظف العالِم"[3].

ثمّ إنّ تنظير «ياكوبسن» للوظيفة الإنشائيّة واستدلالَه على فعلها في بناء معنى نصوص الشّعر بوجه خاصّ أوصله إلى قرنها بالغموض الذي اعتبره خصيصة داخليّة لا تنفكّ عن كلّ رسالة تكون محورَ ذاتها، وتلويناً ضروريًّا للشّعر[4]. والغموض في رأي«ياكوبسن» متولّد من غلبة الوظيفة الإنشائيّة على الوظيفة المرجعيّة، ومن جعل

---

1 « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de combinaison », *Essais*, p. 220.

2 GERARD DESSONS, ***Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature***, Nathan, Paris, 2000, p. 239.

3 *Questions de poétique*, pp. 418-419.

4 *Essais*, p. 238.

التّعـيين ملتبسـاً. وليـست هـذه الخصيـصة الفنّيّـة المميّـزة لبنيـة الـشّعر ممّـا تفـرّد «ياكوبسن» بالتّنبيه إليها مستنداً إلى «إمبسون» (W. EMPSON) الذي أكّد "أنّ مكائـد الغموض كامنة في جذور الشّعر ذاتها"[1]. فالشّكلانيّون الرّوس قد صـاغوا هـذا المفهـوم الإنشائيّ حين راموا بناء تصوّر للأدبيّة في مختلف مكوّناتهـا. والـدّليل علـى هـذا أنّ «فيكتـور شلوفـسكي» حـين اعتـبر الفـنّ طريقـة تـأليف (L'art comme procédé) والخطابَ الـشّعريَّ خطابـاً مقـدوداً (Élaboré) ومتعرّجـاً (Tortueux)، تحـدّث عـن ظاهرة التّعتيم (L'obscurcissement) والتّراخي[2].

2. التّوازي (Le parallélisme)

خصّص «ياكوبسن» لمفهوم التّوازي مواضع كثيرة من أعماله ضبط فيها تفكـيره في هذه المسألة الإنشائيّة التي لا تهمّ بنية الـشّعر وحـده بـل تتجاوزهـا إلى الأناشـيد الدّينيّة والأغاني الشّعبيّة ونصوص الفولكلور. لقـد تناولـه بالبحـث في مقالـه الموسـوم بـ«اللّسانيّات والإنشائيّة»، وفي كتابه «قضايا الإنـشائيّة»، وفي دراسـة نـشرها بمجلّـة « *Langage* » بعنوان «التّوازي النّحويّ ومظاهره في الشّعر الرّوسيّ».

واهتمام «ياكوبسن» بمسألة التّوازي النّحويّ عائـد إلى الطّـور الأوّل مـن أطـوار حياته العلميّة حين كان طالباً. ففي سنة 1915 ضبطت حلقـة موسـكو اللّسانيّة أوّلَ موضـوعٍ للبحـث دراسـةَ البيـت في الفولكلـور الرّوسـيّ بمختلـف أنماطـه الإنـشائيّة، وخاصّة النّـوع الملحمـيّ[3]، وكانـت لهـذا الباحـث مـساهمات في ضـبط هـذه التّقنيـة الجامعة بين ألوان من الشّعر الرّوسيّ. غـير أنّـه لا يمتنـع عـن التّـصريح بتعويلـه في دراسة التّوازي على "أحد المنظّرين للفنّ الشّعريّ الأكثر إثارة" وهـو الـشّاعر «جـيرار مانلي هـوبكنز» (1844–1889). ولهـذا ينقـل عنـه تعريفـه للتّـوازي: "إنّ الجانـب الزّخرفيّ للشّعر –وقد يكون كلّ الجانب الزّخرفيّ له– يُختزَل في مبدأ التّـوازي. فبنيـة الشّعر تتميّز بتوازٍ دائم، يمتدّ مـن التّوازيـات الفنّيّـة للـشّعر العـبريّ، ومـن التّـرانيم

---

1 *Essais*، الصّفحة ذاتها. وتميّز «ميشال أكيين» الغموض المعجميّ من الغموض النّحـويّ ذي المظهـر الصّرفيّ والتّركيبيّ كأن تُلغى علامات الوقف في الشّعر الحديث. انظر:
MICHELE AQUIN, ***Dictionnaire de poétique***, pp. 50-53.

2 VICTOR CHKLOVSKI, ***L'art comme procédé, in*** : ***Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes***, Seuil, 2001, p. 96.

3 R. JAKOBSON, K. POMORSKA, ***Dialogues***, Flammarion, Paris, 1980, p. 100.

المتجاورة للموسيقى الكنسيّة، إلى تعقيد النّظم في بيت الشّعر الإغريقيّ والإيطاليّ والإنجليزيّ"[1]. واستناداً إلى هذا الشّاعر الإنجليزيّ المنظّر للشّعر عرّف «ياكوبسن» التّوازي بأنّه: "إعادة نفس الصّورة الصّرفيّة – التّركيبيّة في مقطعين أو في عدد غير محدود من المقاطع، وتكون هذه الإعادة مصحوبةً بتكرار كثير أو قليل أو باختلافات إيقاعيّة أو صوتيّة أو معجميّة دلاليّة"[2].

ومثلما تحدّدت الوظيفة الإنشائيّة بمكوّنين لسانيّيْن هما الاختيار والتّأليف، تحدّد التّوازي بصلته القويّة بهذا المجال من مجالات المعرفة الذي احتوى عديد الاختصاصات. وليس أدلّ على التّلاحم بين العناية الإنشائيّة بالتّوازي والحرص على توظيف اللّسانيّات لصياغة المفاهيم الإنشائيّة من عودة المنظّر إلى بناء تفكير عميق في هذا المفهوم وذلك في أكثر من موضع.

لقد أكّد في «المحاورات» أهمّية التّحليل اللّسانيّ في إبراز تجلّيات التّوازي فقال: "إنّ تحليلاً لسانيًّا صارماً يُتيح إدراك ضروب التّجلّيات للتّوازي الشّعريّ. ويقدّم التّوازي الشّعريّ بدوره دعماً ثميناً للتّحليل اللّسانيّ للّغة: إنّه يحدّد بدقّة المقولات النّحويّة ومكوّنات البنيات التّركيبيّة التي يمكن اعتبارها متماثلة في نظر جماعة لسانيّة معيّنة والتي تغدو بذلك وحدات متوازية"[3].

والمثال على هذا التّعالق بين الدّراسة اللّسانيّة ودراسة التّوازي ما ذكره «ياكوبسن» من تشابه بين النّصوص السّلافيّة والنّصّ الإنجيليّ من جهة صيغ الأمر والنّداء التي تشغل الموقع نفسَه في الجملتين متوازيتين.

وإذا كانت الدّراسة اللّسانيّة قد استأثرت بما هو خاصّ بعلم الأصوات وبعلم وظائف الأصوات في بعض أعمال «ياكوبسن»، فإنّ تركيزه في دراسة التّوازي على مسائل النّحو أمرٌ بارز في أعماله الأخرى وخاصّة في مقاله الموسوم بـ«التّوازي النّحويّ ومظاهره الرّوسيّة»[4].

---

1. *Essais*, p. 235. وقد أعاد «ياكوبسن» نفس الكلام تقريباً في كتاب: ***Dialogues***، ص: 102.
2. ***Dialogues***, p. 107.
3. ***Ibid***, p. 107.
4. ***Questions de poétique***, pp. 234-279، وعنوان المقال الأصليّ هو:
« ***Grammatical parallelism and its russian facet*** », *Language* XLII (1966).

إنّه يفتتح المقال بالثّناء على «جيرار مانلي هوبكنز» الذي يقدّم أمثلة لهذه التّقنية الفنّيّة، ويذكر رائداً سبق منذ سنة 1778 إلى التّعريف بها، وإلى إدراج كلمة التّوازي ضمن المجال الإنشائيّ، وإلى تمييز الأبيات المتوازية بالتّرادف من الأبيات المتوازية بالتّقابل ومن الأبيات المتوازية بالتّأليف. فإذا كانت دراسة القسّ «روبير لوث» (ROBERT LOWTH) تعاملت مع نصّ مقدّس، فكيف أفاد «ياكوبسن» من التّراث الإنشائيّ الذي أحال عليه معرفةً باشتغال التّوازي في الأشعار؟ ولماذا خصّ التّوازي النّحويّ بالاهتمام؟

لئن كان المقال المطوّل الذي خصّصه «ياكوبسن» للتّوازي النّحويّ في مظاهره الرّوسيّة ينزع إلى الشّمول في تناول المسألة ويعرّج على التّوازي في بعض النّصوص الدّينيّة وفي الأدب الصّينيّ وفي فلكلور بعض الشّعوب وفي الفلكلور الرّوسيّ، فهو يقدّم عدداً من الأفكار المهمّة التي تبرز قيمة التّوازي وأهمّيته في بناء النّصوص الشّفويّة والمكتوبة على حدّ سواء، وخاصّة في أغنية «كيرشا» (KIRCHA) التي قام بتحليلها مبرزاً ما تضمّنته من أنواع التّوازي النّحويّ التي يُبْنَى بها موضوع الألم والمعاناة، ومن ذلك أنّ أزواجاً من الأبيات فيها تعتمد التّأليف التّركيبيّ المتطابق لنفس المقولات التّركيبيّة، وأنّ الفقرتين في هذه الأغنية تختلفان كلّ الاختلاف من جهة محتواهما النّحويّ[1]. ثمّ إنّ التّوازي نوعان: "فتوازي البدايات فيها تكراريّ أساساً، بينما توازي النّهايات قائم بمجرّد مشابهة بين المعاني النّحويّة والمعجميّة"[2].

غير أنّ التّوازي ليس عمليّة بناء ينجرّ عنها تماثل العناصر التي تكوّنه، وتؤول إلى تكرار مملّ للعناصر نفسها. فكي يكون التّوازي ظاهرة فنّيّة ذات تأثير ووقع، يتعيّن التّعويل في تشكيله على مظاهر المشابهة والمخالفة، وعلى طريقة التّوزيع للعناصر البانية له: "فمهما كان شكلّ التّوازي، فهو مزيج من العناصر القارّة والمتغيّرة. وبقدر ما يكون توزيع العناصر الأولى صارماً، تكون التّنويعات مُدْركَةً ومُجْدِيَةً. إنّ التّوازي المُعَمَّم يُنشِّط بلا مُنازعة كلّ مستويات اللّغة: فالسّماتُ المميِّزة –أكانت خاصّة بالكلمة أم خاضعة للتّنغيم– والمقولاتُ والأشكالُ الصّرفيّة والتّركيبيّة، والوحدات المعجميّة –على اختلاف طبقاتها الدّلاليّة المتقاربة أو المتباعدة– تكتسب جميعُها قيمة إنشائيّة مستقلّة".

1 *Questions de poétique*, pp. 256-257.
2 *Ibid*, p. 263.

ويستوقفنا في دراسة «ياكوبسن» للتّوازي أمران مُهمّان نـروم التّـشديد عليهمـا. أوّلهما مناقشة المنظّر الرّوسـيّ عـدداً مـن البـاحثين الـذين حطّـوا مـن شـأن التّـوازي فاعتبروه استمراراً لطريقة تعبير بدائيّ ومزيجاً من عجز عن الكـلام وتعثّـر فيـه، وفي أداء الفكرة[1]. وقد وجد «ياكوبسن» في «هـاردر» (HERDER) نـصيراً للتّـوازي ومنافحـاً عنه ضدّ مَنْ عَدَّه رتابةً وترادفاً متواصلاً، فنقل عنه قولته الوجيزة والبليغة "ألم تَـرَوْا أبداً رقصةً؟!"[2]. كما استند إلى الشّاعر والمنظّر الإنجليزيّ «هـوبكنز» ليـدعّم موقفـه في التّوازي بما هو تقنية فنّيّة[3].

وأمّا الأمر الثّاني فهو عدم اختـصاص التّـوازي بالـشّعر. وهـذا دليـل علـى أنّ «ياكوبسن» الذي قصر تحاليله على نـصوص شـعريّة وعلـى بعـض الأغـاني الـشّعبيّة الرّوسيّة، قد فكّر في الظّاهرة الإبداعيّة تفكيراً شاملاً أجناسَ الكلام الأدبـيّ. ومِـنْ ثَـمّ "فالتّوازي أبعدُ من أن يكونَ حِكراً على الكلام الشّعريّ، لأنّ عديد الأنماط مـن النّثـر تنـبني بحـسب مبـدأ التّـوازي المتتـابع. غـير أنّـه يكـون بمقـدورنا تطبيـق ملاحظـة «هوبكنز» ومفادها أنّ الباحث سيدهش عندما يلاحظ الحضور العميق للتّـوازي الفنّـيّ في تشكيل الآثار النّثريّة بأكثر حرّية حيث تكون بنيـات التّـوازي غـيرَ مطّـردة وغـيرَ خاضعة مطلقاً للمبدأ الأوّل للتّعاقب في الزّمن"[4].

وإذا كان التّوازي ظاهرة بنائيّة مشتركة بين الشّعر والنّثر فليس يعني ذلك أنّه من ضرب واحد، وأنّه ظاهر على المـستوى نفـسه. ففـي الـشّعر يكـون الـنّظم ونظـام البيت مولّدَيْن لبنية التّوازي بما أنّ البنية النّغميّة وتكرار الأبيات والأقسام العروضـيّة التي تكوّنها تقتضي من عناصر الدّلالة النّحويّة والمعجميّـة أن تتـوزّع إلى متوازيـات، ومن الصّوت أن يكون سابقاً على الدّلالة. وأمّا في النّثر فـإنّ الوحـدات الدّلاليّـة الـتي تختلف طاقةً، هـي الـتي تـنظّم البنيـات المتوازيـة. وفي هـذه الحالـة يكـون لتـوازي

---

1 هذا موقف «ميكلوزيش» (MIKLOSICH) من التّوازي في التّقليـد الملحمـيّ الـسّلافيّ أورده «ياكوبـسن» بالصّفحة 270.

2 *Questions de poétique*, p. 271.

3 "إنّ فنّ الشّعر بأكمله «راجع إلى مبدأ التّوازي»، فالوحدات المتوافقة تكتسب –بالتّبادل– القيمـةَ لمّـا تشغَل مواضعَ متساويةً"، نفسه، الصّفحة ذاتها.

4 *Dialogues*, pp. 105-106.

الوحدات المترابطة بواسطة التّشابه أو التّقابل أو التّجاور تأثير قويّ في تأليف الحبكة، وفي تحديد ذوات الحركة ومواضيع الفعل وفي اكتناف موضوعات السّرد[1].

غير أنّ التّوازي عند «ياكوبسن» أظهرُ صورةً وأقوى بروزاً في بنية الشّعر. والدّليل على ذلك قائم في القصائد التي تولّى تحليلها، ومنها سوناتة «دي بالي» (Du Bellay) الموسومة بـ«لو أنّ حياتنا» « Si nostre vie ». ففي معرض مقارنته بين بنية المقطوعتين الزّوجيّتين وفي المقطوعتين الفرديّتيْن يُتبَع بتضادّ صريح بين زوجين من الأبيات. فالمقطوعتان الفرديّتان تعارضان برؤيتهما الموضوعيّة والمشهديّة الطّابعَ الشّخصيَّ والغنائيَّ والعاطفيَّ للمقطوعتين الزّوجيّتين. وتكفينا المقارنة بين الجمل المُصدَّرة بـ«لو». فجمل الرّباعيّة الأولى تعكس الحتميّة الكونيّة بينما جمل الرّباعيّة الثّانية –وهي ذاتيّة ومنفتحة على المستقبل– تُتيح الإنصاتَ إلى حرّية الاختيار"[2].

هكذا يستوي التّوازي مبدأ أساسيًّا من مبادئ الإنشائيّة عند «ياكوبسن»، وعلى هذا النّحو من التّنظير والتّحليل تَبرُز وظيفتُه البنائيّة في نصوص الشّعر وفي الأساطير التي عُنِي الأنثربولوجيّون بدراستها وبإبراز أنساق التّوازي فيها. والدّليل على حيويّة هذا المصطلح وعلى كفايته النّظريّة تواصلُ العناية به وتجويدُ النّظر فيه من قِبَل مَن سار على نهج «ياكوبسن»، ونخصّ بالذّكر «نيكولا روفاي» (Ruwet) الذي كتب مقالاً عنوانه «التّوازيات والانزياحات في الشّعر»، ومقالاً ثانياً عنوانُه «ماليرب ونظريّة التّوازيات في الشّعر»[3].

لقد انطلق «روفاي» من مجمل الأفكار الإنشائيّة التي قدّمها «ياكوبسن» وعمل على تطويرها. ومن أظهر المواقف التي خالف بها «ياكوبسن» إبدالُ مفهوم التّكافؤ (L'équivalence) الذي جعله المنظر الرّوسيّ مكوّناً للوظيفة الإنشائيّة بمفهوم التّوازي. وهو يتساءل عمّا إذا كان حضور التّوازيات يسمح بتجاوز المبادئ الأخرى المنظِّمة للقصائد، ويعتبر أنّ التّوازي يَبرُزُ بواسطة العناصر الوزنيّة والمقطعيّة،

---

1 *Dialogues*, p. 106.

2 *Questions de poétique*, p. 328.

3 ***Parallélismes et déviations en poésie***, *in* : *Langue, Discours, Société*, éd. du Seuil, 1975.

Malherbe et la théorie des parallélismes en poésie, *in : Culture, Science et développement*, Edouard Privat éditeur, Toulouse, 1979.

وبواسطة التّكرار والتّنويعات البنائيّة التي تُظهر الشّكل السّطحيّ، وأنّ بنيات التّوازي التّركيبيّ، المصحوبة بعناصر دلاليّة متوافقة والمعضُودة بجهاز القوافي والأشكال المقطعيّة والوزن، هي التي يَعُدُّها القارئ العنصرَ المنظورَ في تنظيم الخطاب عند غياب الشّروط التي تحكم عادةً تسلسلَه[1].

وإذا كان «ياكوبسن» قد أشار إلى الوظيفة الدّلاليّة للتّوازي، فإنّ «روفاي» يؤكّدها ويستدلّ عليها بأمثلة من الشّعر. فحين اعتمد نموذجاً للشّاعر السّرياليّ البلجيكيّ «بول نوجاي» (PAUL NOUGE) يبرُز فيه توازي البدايات بتكرار ضمير المخاطب الجمع، رأى أنّ بروزَ وحدة دلاليّة لهذا النّصّ هو بالضّرورة نتيجة لما فيه من توازيات[2]. ثمّ إنّ بعض ما اعتمده «روفاي» من نصوص لـ«ياتس» (YEATS) و«بودلير» لمّا يؤكّد الوظيفة البنائيّة والدّلاليّة للتّوازي، ويظهر علاقات التّوافق والتّناظر من جهة أولى وعلاقات التّخالف والتّغاير من جهة ثانية. وهو يخلص بعد النظر في عدد من النّصوص الشّعريّة إلى القول: "إنّ الأمثلة التي فرغنا من مناقشتها تُظهر أنّ التّوازيات فيها كانت تصل بين الإكراهات الدّلاليّة – التّداوليّة المفروضة على الخطاب. وبوسعنا الآن أن نطرح سؤال آخر: ألا تُتيح ظواهر التّوازي إبراز أنماط أخرى من الانزياح التي نلقاها في الشّعر أحياناً، ولكنّها في هذه المرّة من طبيعة نحويّة مباشرة [تتمثّل] في خرق القواعد التّركيبيّة وفي تقليص الاختيار والصّيغة؟"[3].

والتّوازي –على نحو ما تناوله «روفاي»– لا تقتصر وظيفته على ما هو بنيويّ ولسانيّ، وإنّما يتجاوز ذلك إلى مستويات أعمق مثلما أبان عن ذلك تحليله لقصيدة «الخيبة» لـ«بودلير»، وفيه تأكيد على أنّ الكلمات في هذه القصيدة لم تولّد علاقات تجميعيّة فحسب، بل إنّ التّوازيات أتاحت القيام بنوع من الاختيار بين جملة الأفكار الملتبسة، والإدراكات، والذّكريات التي تبدو متفاوتة الصّلات بالمتصوّرات، مثلما سمحت بتنشيط التّعارضات الخفيّة بين كلمات تكون قابلة للتّبادل[4].

ومجمل القول إنّ التّوازي على النّحو الذي فكّر به «ياكوبسن» وطوّر به «روفاي» هذا التّفكير، متعدّد الوظائف والأدوار في هندسة بنية القصيدة ودلالة الشّعر

1. *Parallélismes et déviations en poésie*, *in : Langue, Discours, Société*, p. 319.
2. *Ibid*, p. 321.
3. *Ibid*, p. 328.
4. *Ibid*, p. 326.

فيها. فكما يولّد التّوازي وجوهاً من المشابهات البنائيّة، تُنتَج به أيضاً صورٌ للأفكار والمشاعر، ومن ذلك تصعيد وعي الذّات بأنّها مسيطِرة على العالَم من حولها، أو متوزّعة بين المعاناة من المحاصرة والتّوق المطلق.

ولّما كانت المصطلحات النّقديّة ذات البُعْد التّنظيريّ من قبيل الأدبيّة والإنشائيّة والتّوازي مصطلحات قابلة للرّواج والتّداول بين الدّارسين وجدناها تنتقل من بيئاتها الأصليّة إلى أوطان أخرى، وتُجْرَى عليها ألوانٌ من التّعديل والتّغيير. والدّليل على هذا وارد في كتاب التّلقّي والتّأويل لمحمّد مفتاح[1]. ففي الفصل الأوّل من الباب الثّالث قام المؤلّف بتحليل -عدّه غيرَ شامل- لقصيدة ابن طفيل ومطلعها: [الطّويل]

أَقِيمُوا صُدُورَ الخَيْلِ نَحْوَ المَغَـــارِب * لِغَزْوِ الأَعَادِي وَاقْتِنَاءِ الرَّغَائِـــب

وانطلق في تحديد التّوازي بما هو عنصر تأسيسيّ وتنظيميّ في الآداب العالميّة قديماً وحديثاً، شفويّةً كانت أو مكتوبةً، من كتاب «جان مولينو» و«جويل تامين» «مدخل إلى التّحليل اللّسانيّ للشّعر». يقول المؤلّف في بداية هذا الفصل: "ولعلّ الشّعر العربيّ هو شعر التّوازي بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى: فهو مؤسّس على بعضه، وهو منظم بأنواع أخرى منه"[2]. وهو يقترح خطاطة يحدّد بها طبيعة التّوازي وخصائصه ويعتبرها سبقاً علميًّا[3].

والمتأمّل في هذه الخطاطة المقترحة يحصي للتّوازي من جهة طبيعته ستّة أنواع (المقطعيّ، المزدوج، الأحاديّ، العموديّ الجزئيّ، شبه التّوازي الظّاهريّ، شبه التّوازي الخفيّ)، ويُحصي له من جهة الخصائص أنواعاً خمسة (توازي التّطابق، توازي المماثلة، توازي المشابهة، توازي السّلسلة، توازي تقابل الصّيغ). غير أنّ فحصَ هذه التّقسيمات وتدقيقَ النّظر فيما يتّخذه المؤلّف أساساً لها، يُظهران نزوعاً إلى تفريع المسألة وإلى تكثير القسمة. فالتّوازي المقطعيّ يتكوّن حسب المؤلّف من

---

1 محمّد مفتاح، التّلقّي والتّأويل: مقاربة نسقيّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1994. وقد خصّص هذا الباحث حيّزاً في كتابه التّشابه والاختلاف لتحليل نماذج من التّوازي في شعر الشّابّي.

2 محمّد مفتاح، التّلقّي والتّأويل: مقاربة نسقيّة، ص ص: 149-150.

3 ترد هذه الخطاطة بالصّفحة 150 ويقول المؤلّف في الهامش عدد: 4 بالصّفحة نفسها: "اقترحنا هذه الخطاطة ولن تجدها في أيّ كتابة سبقتنا. وما عليك إلاّ أن تتأمّلها وتجريها".

بيتين فأكثر بحسب تناظرات وتفاعلات واختلافات ممّا يهندس معماريّة خاصّة للقصيدة[1]. والجدول الذي أبان به مفتاح مكوّنات هذا التّوازي يمزج بين ما هو من الشّكل والأسلوب (خطاب أمر، خطاب) وما هو من مضمون الشّعر (خطاب وحكمة) ويمزج أيضاً بين اللّسانيّ والتّداوليّ (الإقناع). وأمّا التّوازي المزدوج فهو مندرج في التّوازي المقطعيّ إذا اعتبرنا المقطع في القصيدة يطول أو يقصر. والتّوازي الأحاديّ قد لا يكون نوعاً مستقلاً بذاته على أساس أنّ البيت في الشّعر العربيّ يمثّل وحدة بالشّطرين بينما يُشترط في التّوازي وجود عنصرين يستقلّ أحدهما عن الآخر. وما اعتبره المؤلّف شبْهَ تواز خفيّ على أساس "اشتراك الكلمتين في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القربَ في المخارج الصّوتيّة"[2] ليس يخرج على المجانسة الصّوتيّة التي أولاها البلاغيّون عنايتهم. وليس توازي السّلسلة وتوازي تقابل الصّيغ سوى مظهرين لما اعتبره «ياكوبسن» و«روفاي» سمات نحويّة للتّوازي.

وخلاصة الأمر من تحليل مفتاح للتّوازي طبيعةً وخصائصَ ميلُ ظاهرٌ إلى التّفريع والتّقسيم قد يشوّش على القارئ إدراكَ المسألة خاصّة بسبب الاقتصار على نصّ وحيد ارتسمت في ضوئه خطاطة المؤلّف بينما لاحظنا كيف سعَى «ياكوبسن» و«روفاي» إلى تنويع المثال الموضّح للمصطلح حتّى تكون له مقبوليّة وقابليّة في الإجراء. ولعلّ ما استوقفنا في خاتمة القسم الخاصّ بالتّوازي في الفصل الموسوم بـ«مثال الإنسان» في كتاب «التّلقّي والتّأويل» قول المؤلّف: "بهذه النّمذجة لطبيعة التّوازي وخصائصه يمكنه أن يصير منهاجيّة وصفيّة وتحليليّة للخطاب الشّعريّ [...] وما قدّمناه ليس إلاّ مقترحات تتوافق مع ما كتب في المفهوم حيناً وتختلف معه أحياناً أخرى [...]. وهذا الافتراض هو الذي جعلنا نختلف عن الدّراسات المعروفة وندفع بمفهوم التّوازي خطوات إلى الأمام"[3].

لسنا في موضع التّشكيك في قيمة العمل الذي قدّمه مفتاح وفي جهوده المتواصلة من أجل تقريب المفاهيم النّقديّة والثّقافيّة إلى القارئ العربيّ بذكر جملة من المراجع الأساسيّة في الثّقافة الفرنسيّة وفي الثّقافة الإنجليزيّة. غير أنّ عدم ذكره للدّراسات التي أسّست نظريًّا وإجرائيًّا لمفهوم التّوازي، وعدمَ إبرازه لوجوه الاتّفاق والاختلاف

---

1 التّلقّي والتّأويل: مقاربة نسقيّة، ص: 150.
2 نفسه، ص: 157.
3 نفسه، ص: 157.

مع أصحابها، قد لا يدفعان بدراسة هذا المفهوم خطوات إلى الأمام، خاصّة لأنّ المرجع الذي ذكره المؤلّف في بداية الفصل المذكور تضمّن صفحات عديدة ذُكرت فيها أسماء الذين ساهموا في صياغة المفهوم وفي إبراز مداه الاصطلاحيّ، وقُدِّمت أمثلة عديدة لنصوص تأسّست بأنواع شتّى من التّوازي[1].

3. المهيمنة أو العنصر المهيمن (La dominante)

تناول «ياكوبسن» هذا المفهوم الإنشائيّ في إطار سلسلة محاضرات ألقاها سنة 1935 بجامعة «مازاريخ» (Masaryk)، وخصّصها للمدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة. وقد أشار المنظّر الرّوسيّ إلى أنّ مفهوم «المهيمنة» تبلور خلال المرحلة الثّالثة من مراحل البحث الشّكلانيّ، واعتبره من المفاهيم الأساسيّة في النّظريّة الشّكلانيّة ومن أكملها صياغةً وأكبرها مردوديّة علميّة[2].

لكن ما المهيمنة، وما هي وظيفتها في الأعمال الإنشائيّة؟

يبادر «ياكوبسن» إلى تعريف «المهيمنة» قائلاً: "يمكن أن تُعَرَّفَ المهيمنة بأنّها العنصر البُؤَريّ في أثر أدبيّ، فهي التي تسود العناصر الأخرى داخله، وتُعَيِّنها وتُغَيِّرها. وهي التي تضمن تلاحم بنيته. إنّ المهيمنةَ تُكسِب الأثر الخصوصيّةَ"[3].

ومثلما لم يقصر «ياكوبسن» الوظيفة الإنشائيّة على الشّعر دون سائر ضروب

---

1 JEAN MOLINO, JOËLLE GARDES-TAMINE, ***Introduction à l'analyse de la poésie, II de la strophe à la construction du poème***, P.U.F., 1988, pp. 200-227.
وقد قدّم المؤلّفان هذا التّعريف للتّوازي: "إنّه إعادةٌ داخلَ مقطعين أو داخلَ عدد غير مُعيّن من المقاطع المتتابعة للخطاطة الصّرفيّة التّركيبيّة نفسها، إعادةٌ مصحوبةٌ بأشكال تكرار أو باختلافات إيقاعيّة وصوتيّة أو معجميّة دلاليّة"، المرجع السّابق، ص: 209. وعرّفا بأنواع التّوازي في الشّعر العبريّ وبدراسة البلاغة الكلاسيكيّة للصّور القريبة من التّوازي. وحين عرضا لتنميط التّوازي ذكرا أنّه لا وجودَ لتصنيف مسبق يكون صالحاً لكلّ أنواع التّوازي الحاضرة في مختلف التّقاليد الشّعريّة، ص: 219.

2 ***Questions de poétique***, p. 145.
ضبط «ياكوبسن» مراحل البحث الشّكلانيّ على هذا النّحو:
- مرحلة تحليل المظاهر الصّوتيّة للأثر الأدبيّ.
- مرحلة العناية بمشاكل الدّلالة في إطار الإنشائيّة.
- مرحلة إدماج الصّوت والمعنى داخل مجموع لا يقبل التّقسيم.

3 ***Ibid***. p. 145.

التّأليف والإبداع، لم يجعل المهيمنة حكراً على هذا الفنّ اللّفظيّ. والدّليل على هذا أنّ الفنون البصريّة هي المهيمنة في عصر النّهضة، وأنّ الموسيقى هي المهيمنة في الفنّ الرّومنطيقيّ، ولذا كان الشّعر منظماً تنظيماً موسيقيًّا، وكان تنغيم البيت في شعر الرّونطيقيّين يُحاكي أنغام الموسيقى[1].

وممّا يؤكّد أهمّية المهيمنة في نظر «ياكوبسن» اعتباره إيّاها مقوّماً لتعريف الأثر الفنّيّ عند مقارنته بمجموع القيم الثّقافيّة. إنّ هذا التّعريف يطرأ عليه تغيير مهمّ بمجرّد أن يُتّخَذَ مفهوم المهيمنة منطلقاً للتّعريف.

لقد كان «ياكوبسن» في حديثه النّظريّ عن المهيمنة يقيم الصّلة الخفيّة بين هذا المفهوم من جهة، والوظيفة الإنشائيّة أو الجماليّة من جهة أخرى. ويؤكّد أنّ هذه الوظيفة تمثّل المهيمنة في كلّ أثر إنشائيّ مقارنةً بسائر الرّسالات اللّفظيّة التي تحقّق وظائف متعدّدة. لقد كان دفاع «ياكوبسن» عن الوظيفة الإنشائيّة المهيمنة في الأثر الشّعريّ دفاعاً سببُه موقف بعض المتعاملين مع الشّعر على أنّه مجرّد وثيقة تخصّ التّاريخ الثّقافيّ والمحيط الاجتماعيّ أو حياة الشّاعر. ومن هذا المنطلق عرّف الأثر الإنشائيّ قائلاً: "يتعيّن في واقع الأمر أن يتعرّف الأثرُ الإنشائيُّ بما هو رسالة لفظيّة تكون فيها الوظيفة الجماليّة هي المهيمنة"[2].

لقد اقتضى الموقف النّظريّ السّابق من المؤلّف العودةَ إلى تراتب الوظائف اللّسانيّة داخل الأثر الإنشائيّ، وتأكيدَ الهيمنة البارزة للوظيفة الجماليّة داخل رسالة لفظيّة تروم الانتماء إلى مجال الإبداع.

وإذا فحصنا الثّالوث المصطلحيّ الذي يجريه «ياكوبسن» في هذا المقال، ويستمدّه من تفكيره في الظّاهرة الإنشائيّة عامّة وفي الشّعر تحديداً، وجدناه يقيم ما يشبه التّعادل المصطلحيّ بين الوظيفة الإنشائيّة والوظيفة الجماليّة والمهيمنة، وذلك بدليل قوله: "فإذا قامت الوظيفة الجماليّة بدور المهيمنة في رسالة لفظيّة، أمكن لهذه الرّسالة بالتّأكيد أن تعتمدَ عدداً كبيراً من طرائق البناء الخاصّة بالكلام

1 *Questions de poétique*, p. 146.
2 *Ibid*, p. 147.

التّعبيريّ. لكنّ هذه العناصر ستكون خاضعة للوظيفة الحاسمة في الأثر، أي محوّلة [معادة التّشكيل] بواسطة المهيمنة"[1].

ولم يكن تفكيرُ «ياكوبسن» في مفهوم المهيمنة وتأكيدُه منزلتَها في إبراز الوظيفة الإنشائيّة بمعزل عن مجال كان فيه التّنازع قائماً بين أنصار التّاريخ الأدبيّ التّقليديّين والشّكلانيّين الذين طمحوا إلى تجديد المباحث الأدبيّة. فإذا كان التّقليديّون يعتبرون التّطوّر الأدبيّ وتغيّر الأشكال عمليّة تعاقب بحلول عنصر محلّ آخر، فإنّ «ياكوبسن» الذي استند إلى التّراث النّظريّ الشّكلانيّ قد فسّر التّطوّر الأدبيّ بتغيّر المهيمنة. فالجنس الأدبيّ يشهد تطوّراً إذا تراجعت عناصر كانت فيه مسيطرة، وتقدّمت عناصر أخرى كانت أساسيّة[2]. ومعلوم أنّ طرائق البناء التي تناولها «شلوفسكي» في مقاله «الفنّ بما هو طريقة بناء» هي التي تكوّن المهيمنة وتُصَيِّرُها عنصراً بارزاً في كلّ عمل فنّيّ. ولكنّ تعميق النّظر في هذا المفهوم من قِبَل «ياكوبسن» هو الذي جعل المهيمنة طريقة التّأليف الكبرى التي تشدّ سائرَ المكوّنات وتضفي عليها الاتّساق والانسجام. ولقد وضّح «ياكوبسن» اكتمال الصّياغة النّظريّة لمفهوم المهيمنة حين قال: "كان الأثرُ الإنشائيّ في الأعمال الأولى لـ«شلوفسكي» يتحدّد بأنّه مجموع الطّرائق الفنّيّة، وكان التّطوّر الإنشائيّ لا يتجاوز إبدالَ بعض الطّرائق بأخرى، لكنّ التّطوّرات اللاّحقة للشّكلانيّة أظهرت التّصوّر الأدقّ لأثر إنشائيّ بما هو نسقٌ مُنْبَنٍ، ومجموع منظّم وتراتبيّ لطرائق فنّيّة"[3].

وليس بخافٍ أنّ المهيمنة هي التي تصون الأثر الإنشائيّ من أن يكون مجموع طرائق مشتّتة أو غيرَ محكمة البناء. وإذا كان «ياكوبسن» في مقاله الخاصّ بالمهيمنة قد أفاد من أفكار الشّكلانيّين الرّوس ما به طوّر النّظرة إلى التّاريخ الأدبيّ، فإنّ «بوريس توماشفسكي» وجّه مبحث المهيمنة صوبَ مسألة الجنس الأدبيّ. فحين تناول في مقاله الخاصّ بالأغراض الأجناسَ الأدبيّة، ميّز بين أجناس أغراضيّة من قبيل القصّة البوليسيّة التي تكون المهيمنة فيها اكتشاف المفتّش للجريمة، وأجناس أخرى مثل الشّعر الغنائيّ الذي يتمحور حول التّأثير في المتلقّي. وهو يصوغ مفهومه للمهيمنة على هذا النّحو: "إنّ سمات الجنس، بمعنى الطّرائق التي تنظّم تأليف

1 *Questions de poétique*, p. 148.
2 *Ibid*, p. 148.
3 *Ibid*, p. 148.

الأثر، طرائقُ مهيمنة، أي أنّ كلّ الطّرائق الأخرى اللاّزمة لإبداع المجموع الجماليّ خاضعة لها. إنّ الطّريقة المسيطرة تُسَمَّى المهيمنة. ويمثّل مجموع المهيمنات العنصرَ الذي يُتيح تكوّن الجنس»[1].

هكذا نرى كيف يتشكّل المحتوى المفهوميّ للمصطلح، وكيف يمتدّ مجال حركته من مبحث إلى آخر. إنّ المدى المتصوّريّ للمهيمنة يبرز بجهود متضافرة وبتراكم الأفكار، ولذلك يحتاج ضبطه وبيان حدوده إلى تقصّي هذه الجهود وإلى إبراز التّطوّرات التي يمرّ بها المصطلح قبل أن تستقرّ هيأته ويتّخذ صياغته النّهائيّة.

4. شعر النّحو ونحو الشّعر

أولى «ياكوبسن» النّحو أهمّية بالغة في التّنظير لإنشائيّة الكلام الأدبيّ، وفي البحوث التّطبيقيّة التي خصّصها لنصوص شعريّة متباعدة في الزّمان واللّسان. وتبدو جهوده الرّامية إلى تطوير الدّراسة النّحويّة للشّعر من أبرز الإضافات التي قدّمها في هذا المجال الدّقيق والمتشعّب في الآن نفسه.

لكن ما هي الدّوافع التي حتّمت عليه الاهتمام بالنّحو في الشّعر؟

لقد أوضح «ياكوبسن» بعض هذه الدّوافع في الحوار الذي أجراه معه «بومورسكا» فقال: "ثمّة بالفعل ظروف عديدة قادتني إلى معالجة مسألة النّحو في الشّعر. وأوّلها الصّعوبات التي واجهتها عند تحرير التّرجمات الجديدة لأبيات غنائيّة وملحميّة ودراميّة لـ«بوشكين» إلى اللّغة التّشيكيّة كانت منذورة للنّشر بمناسبة الذّكرى المائويّة لوفاة هذا الشّاعر (1837)"[2]. إنّ التّرجمات التي اطّلع عليها لم تكن مقنعة لأنّها أهملت الدّور الكبير لأساس البناء في أنظمة الأبيات التي تعتمد التّوازي النّحويّ. والسّبب الثّاني الذي حفّز «ياكوبسن» إلى الاعتناء بالنّحو في الشّعر هو أنّ التّآليف الخاصّة بتعليم نظريّة الأدب في المعاهد والجامعات كانت تتحدّث عن شعر بلا صور، تكوّن فيه الأفكار والمحتوى العاطفيّ بمفردها جوهرَ النّصّ وتمنحه القيمة.

إنّ المعارف اللّسانيّة التي حصلها «ياكوبسن» هي التي طوّرت بحوثه الإنشائيّة فجعلتها تتجاوز الأصوات ووظائفها إلى النّحو ومقولاته. لقد رأى "أنّ

---

1 *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, p. 308.

2 R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues*, p. 110.

شبكة المقولات النّحويّة تحدّد كامل حركة التّفكير للغتنا، وتظلّ السّماتُ المميّزة لهذه الشّبكة خفيّةً داخل لغتنا اليوميّة [المألوفة]، لكنّها تغدو في الشّعر أكثر تعبيراً وأهمّيةً على نحو ما يُظهره –بصورة محسوسة– التّوازي النّحويّ"[1].

واهتمام «ياكوبسن» بدور المقولات النّحويّة في إضفاء بنية مخصوصة بالشّعر راجع إلى معارضته الرّمزيّين الذين قصروا فنّ الشّعر على التّصوير وأهملوا أثر النّحو في بناء القصائد، لهذا استعاد المشروع النّظريّ الذي بدأه «هوبكنز» وفكّر في الصّورة النّحويّة التي قد تكون بديلاً عن الصّورة البلاغيّة، واستند إلى فكرة الكاتب الرّوسيّ «فيريزائيف» (VERESAEV) ليؤكّد القيمة الإنشائيّة للنّحو في الشّعر: "وبصورة عامّة، فإنّ «صورة النّحو» في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة، وتشغل مكانَ المجازات"[2].

لقد استند «ياكوبسن» في دراسة البُنى النّحويّة للشّعر إلى أفكار «هوبكنز» و«بودلير» و«لوطمان» وتوصّل إلى جملة من الأفكار المهمّة التي تؤكّد تنبّهاً قويًّا إلى أهمّية النّحو في هندسة النّصوص الشّعريّة وفي تقسيمها إلى مفاصل كبرى وإلى ترتيبها ترتيباً مخصوصاً بها. والدّليل على ذلك أنّه "يحدث غالباً أن توضّح التّباينات على مستوى التّأليف النّحويّ انقسامَ القصيدة إلى مقاطع وإلى أجزاء المقاطع مثلما هو الحال في النّشيد الحربيّ لمعركة «هوسيت» في بداية القرن الخامس عشر، ذي المقاطع الثّلاثيّة المزدوجة. بل قد يحدث أن تُتَّخَذ هذه التّبايناتُ ركيزةً وهيكلَ بناء متراكب لهذا النّمط من النّصوص: والدّليل على هذا قصية «مارفيل» «إلى خليلته الخجولة» التي تكوّنها فقرات ثلاثيّة ثلاثة يفرض النّحو فيها الحدودَ بينها والأقسامَ الفرعيّة لها"[3].

ولا تقتصر قيمة الدّراسة النّحويّة للشّعر على هذه الوظائف التّنظيميّة للقصائد بل تتجاوزها إلى ما هو أشمل فـ"زيادةً على الطّرائق المألوفة ذات الانتشار الواسع، يقدّم النّسيج النّحويّ للشّعر عدداً من السّمات البارزة وشديدةِ الخصوصيّة التي يتميّز

1 *Dialogues*, p. 120.
2 *Questions de poétique*, p.227.
3 *Ibid*, p. 226.

بها أدب قوميّ معيّن، وطور [أدبيّ] محدّد، وجنس [أدبيّ] خاصّ، وشاعرٌ مفرد، أو حتّى أثر معزول"[1].

ثمّ إنّ «نحو الشّعر» كما فهمه «ياكوبسن» له صلة متينة بالعروض والنّظم. فإذا كانت دراسة القوافي تقتصر على الجانب الصّوتيّ لمواضعها في القصائد، وتَعتبر تجاوب القوافي عنصراً زخرفيًّا في الشّعر، فإنّ «ياكوبسن» قد عدّل زاوية النّظر إلى القافية، وتناوَلها من جهة البنية النّحويّة. ففي تحليله لسوناتة «دانتي» (DANTE) خصّص جانباً من عمله للمعطيات النّحويّة في هذه القصيدة، وتابع حركة القوافي ووظيفتها في الوصل بين كلمات مترابطة دلاليًّا[2]. وفي تحليله الشّهير لقصيدة «القطط» لـ«بودلير» صحبة «كلود ليفي شتروس» ذكر أنّ "العلاقة المتينة بين ترتيب القوافي واختيار المقولات النّحويّة تبرز الدّور المهمّ الذي يقوم به النّحو وكذلك القافية في بناء هذه السّوناتا"[3].

ولمّا كان تفكير «ياكوبسن» في العمليّة الإنشائيّة مراوحةً بين النّظريّة والتّطبيق، بها يتقوّى المجهود الإجرائيّ ويتدعّم الرّصيد التّنظيريّ، وجدنا آراءَ هذا الباحث تزداد تبلوراً وتتركّز صياغةً. والدّليل على هذا ظاهر في ملحق كتابه «قضايا الإنشائيّة» ومنه قوله: "وعلى غرار ما ذكره «بودلير»، فإنّ التّرتيب بين الكلمات يولّد قيمة لا تُنْكَر. فالمقولات النّحويّة للكلمات، وكذا الوظائف التّركيبيّة لهذه الأصناف والأصناف الفرعيّة، تكوّن -إذا جاز القول- سَدَى اللّغة ولُحمتها. ومن ثَمّ، فإنّ النّسيج النّحويّ للكلام الشّعريّ يمثّل قسماً كبيراً من قيمتها الخاصّة بها. ومثلما أبان عالِم الرّياضيّات «رينيه توم» (RENE THOM) في كتابه الأساسيّ حول «الثّبات الهيكليّ وتطوّر البنيات» (1972)، فإنّ علم اللّسان يتقدّم نحو تأويل تصنيفيّ للمقولات النّحويّة، ولوظائفها فيتوصّل إلى إبراز التّوافقات ذات الإفادة"[4].

---

1 *Questions de poétique*, p. 229.
وقد أشار «ياكوبسن» إلى أهمّية البنية النّحويّة في النّشيد الحربيّ لمركة «هوسيت» (Hussite) لأنّ «الصّورة النّحويّة» قامت فيه مقام الصّور البلاغيّة وألوان التّزيين والتّصنّع.

2 *Questions de poétique*, p. 303.

3 *Ibid*, p. 402.

4 *Ibid*, p. 450.

5. كناية النّثر واستعارة الشّعر

أقام «ياكوبسن» علاقةَ تعارُض بين النّثر والشّعر في مقال خصّصه لدراسة نثر الشّاعر والرّوائيّ الرّوسيّ «بوريس باسترناك» (Pasternak) (1890–1960)[1]. وانطلق من موقف معارض للتّصنيفات الموجودة في الكتب المدرسيّة التي تفصل بين النّثر والشّعر فصلاً حاسماً، فاعتبر أنّ نثر «بوشكين» و«ماشا» و«ليرمنتوف» و«هاين» و«مالارميه» يتضمّن إلماعات شعريّة، وأنّ "نثر كاتب أو تيّاراً أدبيًّا ينزع إلى إبداع إنشائيّ، له درجة عالية من الخصوصيّة سواء وقع تحت تأثير العنصر المهيمن، أي العنصر الإنشائيّ، أم استطاع بمجهود إراديّ وقويّ انتزاعَ هذا العنصر"[2].

والحقيقة أنّ هذا المقال في أساسه مقارنةٌ بين تجربتي «باسترناك» و«ماياكوفسكي» من جهة بنية التّصوير الشّعريّ. ففي قصائد الثّاني "ليست الاستعارة التي تقوّي التّقليد الرّمزيّ، هي الصّورة الوحيدة التي تُميّزُ أكثرَ من سواها المجازات الشّعريّة. إنّ وظيفتها أساسيّةٌ أيضاً [في قصائد «ماياكوفسكي»] لأنّها تتصدّر بناءَ الموضوع الغنائيّ وتُطوّره"[3].

وأمّا النّثر الشّعريّ لـ«باسترناك» فتكوّنُه الشّبكات الكنائيّة التي تضفي عليه سماته المميّزة، ذلك أنّ الشّكل الأساسيّ فيه تكوّنهُ علاقةُ التّجاور والصّلات القريبة بين الأشياء. وحين حلّل«ياكوبسن» عملَ الاستعارة في شعر «ماياكوفسكي» من جهة البنية الغرضيّة للغنائيّة فيه، توصّل إلى أنّ البطل الغنائيّ يحلّ في تعدّد أبعاد الوجود مثلما تَحُلُّ هذه الأبعاد فيه. "فالاستعارة تقيم اتّحاداً خلاّقاً بواسطة المشابهة أو المخالفة. والبطل الغنائيّ يجد نفسه في مواجهة صورة متقابلة لعدوّه الفاني –وهي صورة ذات وجوه عديدة على نحو ما يكون عليه الأمر في الغنائيّة الاستعاريّة– وموضوعُ التزام البطل بصراع يؤدّي إلى الموت لا يكفّ عن اختتام القصيدة"[4].

---

1 *Questions de poétique*, pp. 127-144.

2 *Notes marginales sur la prose du poète Pasternak, in* : *Questions de poétique*, p. 128.

3 *Ibid*. p. 132.

4 *Ibid*, p. 133.

وليس هذا شأن البنية المجازيّة في نثر «باسترناك». فشبكة الكنايات هي التي تمنح عملَه «طاقةً تعبيريّةً خاصّـة». إنّ الغنائيّـة في هـذا العمـل قائمـة بمبـدأ كنـائيّ محكوم بامتياز التّرابط بالتّجاور[1].

وممّا يؤكّد البنية الكنائيّة في نثـر هـذا الـشّاعر الرّوسـيّ بـروز التّجـسيم الـذي يلحق بالأشياء غير الحيويّة. "فليس من يثور هم الأبطال وإنّما هي الأشياء المحيطـة بهم، فالحدود الثّابتة للسّقوف تعبّر عن فضولها، والباب ينغلـق في نغمـة احتجـاج، والحرارة الأشدّ لهباً التي يُبْرِزُها التّوهُّجُ وعَطاءُ المصابيح تكشِف عن الفرحة النّاجمـة عن التّصالح العائليّ..."[2].

ولئن أقرّ «ياكوبسن» بوجود قصائد ذات نسيج كنائيّ وقـصص نثريّـة تحلّيهـا الاستعارات من قبيل نثر «بيالي» (BIELY)، فهـو يعـود إلى تأكيـد علاقـة الاسـتعارة بالشّعر والكناية بالنّثر، ذلك أنّ "نَسَباً قويًّا وأَصْلِيًّا –بلا شكّ–يقرن الشّعر بالاستعارة والنّثـرَ بالكنايـة، لأنّ الأبيـات تقـوم علـى أسـاسِ الاقـتران بالـمشابهة، ولأنّ أثرَهـا محكومٌ–ضرورةً– بالمماثلة الإيقاعيّة. ويفرض هذا التّوازي الإيقاعيّ نفسَه فرضاً إذا مـا أُتْبِع بتماثل (أو بتغاير) بين الصّور. غيرَ أنّ النّثر لا يعرف مثلَ هـذا المقـصد إلى شـدّ الانتباه بوصل أجزاء ضمن مماثلةٍ مقصودة. إنّ التّأليف بواسطة المجاورة هو ما يمـنح النّثر السّرديّ دفعَه الأساسيّ. فالحكاية تنتقل من شيء إلى آخر بالتّجـاور. وبمتابعـة مسالك ذات نظام سببيّ أو زمكانيّ. وليس الانتقال من الجزء إلى الكـلّ، ومـن الكـلّ إلى الجزء غيرَ حالة خاصّة لهذه العمليّة [الكنائيّة][3].

والحقيقة أنّ عناية«ياكوبسن» بدراسة الصّورة، كناية كانت أو استعارة، تبـدو متعارضة مع موقفه من الرّمزيّين الذين أَوْلَوْا الصّورة في الشّعر كاملَ الأهمّية. لكنّ هذه العنايةَ تعبّر عن تعديل النّظرة إلى المسألة، وعن خفوت النَّفَس الـسّجاليّ الـذي كـان قويًّا عند هذا المنظّر. إنّ اهتمامه باسـتعارة والكنايـة حتّمـه دور العمليّـة المجازيّـة في التّأليف الأدبيّ وأصالة هذا المبحث الإنشائيّ تمتـدّ جـذوره ضـاربةً في عمـق النّظريّـة الأرسطيّة. وعودة «ياكوبسن» إلى هذه المسألة البلاغيّـة العريقـة هـي عـودة الإنـشائيّ الذي حصّل معرفة لسانيّة واسعة، وجدّد طريقة النّظر في هذا الحقل العلميّ المتطـوّر.

---

1 *Questions de poétique*, p. 133.
2 *Ibid*, p. 134.
3 *Ibid*, p. 136.

وهو حين فكّر في الاستعارة والكناية أبان عمّا تختصّ به الصُّور الشّعريّة من إعادة تشكيل للصّلات القائمة بين الأشياء، ولم يعتبر هذه الصُّور تقوم بمجرّد ضبطٍ للعلاقات العديدة بينها: "فحين تُمَارَس الوظيفة الاستعاريّة بحدّة كبيرة –داخل بنية إنشائيّة معيّنة– تكون التّصنيفات التّقليديّة قد انقلبت انقلاباً عميقاً، وتكون الأشياءُ قد جُذِبت داخل تشكيل جديد محدَّد بسمات تصنيفيّة مبتكَرَة [...]. إنّ التّأليف القائم بالمُجاورة، الذي يغدو عند «باسترناك» الأداة الطيّعة للفنّان، يقوم بإعادة توزيع للفضاء، ويغيّر التّعاقب الزّمنيّ"[1].

والواقع أنّ هذا التّصوّر للعمليّة المجازيّة في النّثر والشّعر، وهذا المقياسَ اللّسانيّ المعتمد في تمييز أحدهما من الآخر، وهذا الموقفَ الضّمنيّ من البلاغة القديمة التي نمطت الصّور، أفكار ومواقف نظريّة يدعّمها الإرث الشّكلانيّ الرّوسيّ الذي تشبّع به «ياكوبسن» وسعى إلى إغنائه، ويدعّمها أيضاً الشّعر المستقبليّ الرّوسيّ الذي كان مدوّنة البحث والتّنظير لدى «ياكوبسن». وليس يخفى ما في هذا التّمييز بين الشّعر والنّثر من اعتماد «ياكوبسن» على الثّنائيّات السّوسّيريّة وخاصّة ثنائيّة النّسق (Syntagme) والجدول (Paradigme). فالكلمات في النّثر محكومة بالتّعاقب والخطّيّة، ولذا تكفي متابعة السّلسلة اللّفظيّة لفهم الرّسالة. أمّا في الشّعر فالكلمات ترتبط بعلاقة جدوليّة تقتضي من القارئ إدراك الصّلات الجديدة النّاشئة بينها وإبراز التّرابطات غير المعهودة[2].

والمتحصّل من هذه المقارنة بين النّثر والشّعر ومن التّعارض الذي أقامه «ياكوبسن» بين القطب الاستعاريّ والقطب الكنائيّ، أنّ القدرة البشريّة على استخدام العلامات قدرة تتفاوت بين مستعملي اللّسان. وقد رأى «لاديزلاف ماتيجكا» (MATEJKA) أنّ فكرة التّعارض بين هذين القطبين، مرتبطة بالإرث الشّكلانيّ الرّوسيّ وبالبنيويّين في مدرسة براغ اللّسانيّة التي كانت تعتبر دراسة الفنّ اللّفظيّ جزءاً من المهامّ الأساسيّة لدراسة الحوار البشريّ من خلال البحث في أسسه[3].

1 *Questions de poétique*, p. 136.

2 انظر مقال «الاستعارة عند رومان جاكوبسون» لعبد العزيز لحويدق، مجلّة علامات في النّقد، جدّة، المجلّد 14، الجزء: 54، شوّال 1425، ديسمبر 2004، ص ص: 226-227. وفيه إبراز للفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل، ولموقف «ياكوبسن» من الحُبْسة (Aphasie) التي تعطّل اختيار الألفاظ ونظم الكلمات في وحدات معنويّة تراعي المقتضيات النّحويّة.

3 LADISLAV MATEJKA, *Le formalisme taxinomique et la sémiologie fonctionnelle* .../...

لكنّ المتأمّل في المنهج الذي توخّاه «ياكوبسن» لدراسة الشّعر يتبيّن أنّ بحثه في الشّبكات الكنائيّة والاستعاريّة لا يهمل سائر المكوّنات التي تتفاعل داخل القصيدة وتولّد فيها الأدبيّة وتبرُزُ من خلالها الوظيفةُ الجماليّة. وأظهر ما يكون عليه التّناول الشّامل لهذه المكوّنات تحليلُ «ياكوبسن» لقصيدة «القطط»، وفيه ضبط لحركة القوافي ومكوّنات البنية النّحويّة وطبيعة المقاطع التي يتألّف منها النّسيج الصّوتيّ. وأمّا الشّبكة المجازيّة في هذه القصيدة فهي ثنائيّة التّكوّن، قائمة بالتّعارض الضّمنيّ أو الصّريح منذ مطلع النّصّ بين الحركة الاستعاريّة والحركة الكنائيّة[1]. ففي السّداسيّ الثّاني يقدّم كلّ ثلاثيّ من الأبيات صورة معكوسة للقطط: إنّها في الثّلاثيّ الأوّل محاصَرَة داخل المنزل بصورة أوّليّة، تنساب لتنطلق في المكان والزّمان عبر الصّحاري اللاّنهائيّة والحلم الدّائم. وأمّا في الثّلاثيّ الثّاني فإنّ إزالة الحدود يكون بحركة داخليّة للقطط تبلغ بها أبعاداً كونيّة بما أنّها تخبّئُ في بعض أجزاء جسدها (الحدَقات – الكلَى) تربةَ الصّحراء وكواكبَ السّماء.

والحقيقة أنّ الموقف النّظريّ الشّائع الخاصّ بكناية النّثر واستعارة الشّعر عند «ياكوبسن»، وقصرَ صورة بلاغيّة على جنس دون آخر، موقف لم يؤكّده هذا الباحث. فهو حين قرّر أنّ شعر «ماياكوفسكي» أكثرُ استخداماً للاستعارات مقارنةً بالنّثر الفنّيّ عند «باسترناك»، لم يكن يصنّف الأجناس الأدبيّة بمقتضى الصّور البلاغيّة، وحين حلّل قصيدة «القطط»، ونصوصاً أخرى متنوّعة، كان يظهر التّفاعل بين عناصر الشّبكة المجازيّة. والمتحصّل من جملة أفكار «ياكوبسن» ومن ملاحظاته المبثوثة في تحاليله للقصائد أنّ الاستعارة والكناية مكوّنان بانيان للشّعر ومظهران أبعاده وحركة الدّلالة فيه. وتظهر الدّراسات التي قام بها المهتمّون بالشّعر كيفَ تعوّل القصيدة على الاستعارة تعويلَها على الكناية، وعلى صور بلاغيّة أخرى لم يتطرّق «ياكوبسن» إلى دورها في تشكيل النّصّ. والمثال على ذلك مقال محمّد القاضي الموسوم بـ«السّرديّ في شعر البيّاتي»[2]، وفيه أظهر الباحث وجوهاً من العلاقات التي

.../...

pragoise, ***in*** : ***Revue l'Arc***, numéro spécial, Roman Jakobson, Sémiologie, Poétique, Épistémologie, 1990, p. 28.

1 ***Questions de poétique***, p. 416.

2 محمّد القاضي، «السّرديّ في شعر البيّاتي»، ضمن كتاب: عبد الوهّاب البيّاتي في بيت الشّعر، أعمال بيت الشّعر، تونس، 1999، تنسيق وتقديم منصف المزغنّي.

تقوم بين السّرديّ والشّعريّ في أعمال هذا الشّاعر، فحصرها في علاقة التّماثل وعلاقة الأليغوريا وعلاقة الكناية، وكانت الكناية في ديوان «قمر شيراز» من خلال ترديد كلمة «لارا» "كناية عن العالَم وما ينطوي عليه من حبّ وسعادة [...] وصورة كنائيّة عن الطّموح المفترس الأعمَى الذي يمثّله البطل – الشّاعر– العاشق الذي يعيش كلّ الأزمنة ولكنّه يبقى منفيًا في ملكوت زمانه ومكانه"[1].

III. المآخذ على هذه الإنشائيّة ودفاع المنظّر عنها

لئن بدت إنشائيّة «ياكوبسن» –على نحو ما قدّمناه سابقاً– تفكيراً في موضوع محدّد بأدوات مفهوميّة وإجرائيّة قابلةٍ للاختبار، فإنّها أثارت ردود فعل متباينة، واعتراضات عديدة من قِبَل أعلام في اللّسانيّات ومختصّين في دراسة الظّاهرة الأدبيّة. ومن أبرز المعترضين على التّفكير الإنشائيّ لهذا الباحث المشهور «ميخائيل ريفاتير» و«جورج مونان» و«يوناثان كيلر». وقد تولّى «ياكوبسن» نفسُه عرض مواقفهم، وردوده عليها.

أطال «ياكوبسن» الوقوف على انتقادات «ريفاتير» (RIFFATERRE) وخاصّة على تقديره المفرط للمقولات النّحويّة. فلقد شكّك هذا اللّسانيّ الأمريكيّ في قيمة التّوازيات النّحويّة والتّركيبيّة، ورفض إيلاءَ قيمة تمييزيّة للنّحو في بنية القصيدة، واتّهم «ياكوبسن» برعاية «الحلم البنيويّ». واعترض على نقاط كثيرة في التّحليل المشترك لقصيدة «القطط». لكنّ «ياكوبسن» ردّ هذه الاعتراضات مستعيداً عناصر كثيرة في هذا التّحليل، ومستنداً إلى موقف كلّ من «شارل بودلير» و«مانلي هوبكنز» المدافع عن منزلة النّحو في بنية الشّعر. وهو يرفض طريقة «ريفاتير» القائمة على استجابات القرّاء[2].

وأمّا «يونانان كيلّر» فقد خصّص فصلاً كاملاً في كتابه «الشّعريّة البنيويّة» لمناقشة «ياكوبسن» في ما قدّمه من مواقف وأفكار. إنّه "يرفض ساخراً فكرة «تناظر المزدوج وغير المزدوج» مثلما يرفض «البحث عن تمييزات الصّيغ النّحويّة»"[3] من

---

1 محمّد القاضي، «السّرديّ في شعر البيّاتي، ص: 243.

2 عرض الانتقادات والرّدود عليها موجودة في مقال «شعر النّحو ونحو الشّعر» ضمن كتاب رومان ياكبسون، قضايا الشّعريّة، ص ص: 77. وقد عوّلنا عليه في هذا الحيّز من عملنا.

3 المرجع السّابق، ص: 99.

قبيل الصّيغة المشخّصة الظّاهرة في ضمير المتكلّم (Mode personnel) ، والصّيغة غير الضّميريّة (Mode impersonnel). و«كيلر» –حسب «ياكوبسن»– يرتاب "في الدّور الشّعريّ للمتواليات الصّوتيّة المتكرّرة بإلحاح" من قبيل الأزواج الأنفيّة أو الأصوات الصّفيريّة في قصيدة «بودلير». والمتحصّل إجمالاً أنّ كتابات هذه المعترض "تبيّن كلّ عجزها عن الإمساك بما يتكوّن به المنظوم وبالخصوص منظوم الشّعر الفرنسيّ وعجزه [عجزها] عمّا يُبَنْيِنُ قصيدة ما"[1].

ويختلف «جورج مونان» (MOUNIN) عن «ريفاتير» و«كيلر» من جهة الاعتراض على «ياكوبسن»، لأنّه يرى أنّ القطيعة واضحة في التّحليل المشترك لقصيدة «القطط». غير أنّ «ياكوبسن» يؤكّد التّكامل الحاصل بين الرّجلين لأنّ «ليفي شتراوس» "كان أوّل من أثار انتباهي إلى العلاقات المتبادلة النّحويّة المثيرة لهذه السّوناتة" ولأنّ «ياكوبسن» تنبّه إلى الحبكة الأسطوريّة للقصيدة[2]. وبعد أن ذكر بعدد من الملاحظات الدّقيقة الخاصّة بقصيدة «بودلير» (نظام القوافي – تناظر التّأليف) خلُص إلى هذا الرّأي: "يقدّم لنا جورج مونان المثال المثير لناقد مجرّد تماماً من حسّ الفنّ اللّفظيّ والدّلالة الشّعريّة للقناة اللّسانيّة"[3].

والواقع أنّ «هنري ميشونيك» كان أسبق المعترضين على التّفكير الإنشائيّ لـ«ياكوبسن»، وذلك في الكتاب الأوّل من مجموعة تآليف تشترك في عنوان «من أجل الإنشائيّة». تتلخّص مآخذ «ميشونيك» في النّقاط التّالية:

- اعتبار الإنشائيّة قسماً مندمجاً في اللّسانيّات. إنّ اعتراض النّاقد على هذا الرّأي المتواتر في تفكير «ياكوبسن» وفي تحاليله لنصوص الشّعر، أساسُه أنّ الإنشائيّة لا تنحصر في المقولات النّحويّة. ويستند «ميشونيك»، في اعتراضه على «ياكوبسن»، إلى رأي «جيرمونسكي» (JIRMOUNSKI) ومحصّله أنّ مفهوم الأسلوب الفنّيّ للأثر الأدبيّ لا يتحدّد بالوسائل الأسلوبيّة وحدها وإنّما تحدّده كذلك الأغراض والصّور وتأليف الأثر، ومحتواه الفنّيّ الذي يتجسّم بواسطة الكلمات دون أن تَسْتَنْزِفَه الكلمات[4].

---

1 ياكبسون، قضايا الشّعريّة، ص: 100.

2 نفسه، ص: 96.

3 نفسه، ص: 97.

4 HENRI MESCHONNIC, ***Pour la poétique I essai***, éd. Gallimard, Paris, 1970, p. 22.

ويُقوِّي «ميشونيك» اعتراضَه على التّناول اللّسانيّ للشّعر عند «ياكوبسن» بالاستناد إلى بعض أفكار «ريفاتير» فيرى أنّ الأثرَ، نثراً كان أو شعراً لا يتحقّق بالكلمات بما هي أشكال، ولا يتحقّق بنحو النّصّ بما هو نحوٌ. والمعترضُ على «ياكوبسن» يرى أنّ نظريّته تقع في الخطأ لأنّها تقف عند ذاتها بينما يَشمل فعلُ التّواصُل الإنشائيّ علاقاتٍ أخرى غير لسانيّة داخل الأثر وخارجَه ممّا أوجده التّاريخ[1].

- تحديد الوظيفة الإنشائيّة: يعتبر «ميشونيك» أنّ هذا التّحديد أمر خطير يتعيّن فحصُه. فـ«ياكوبسن» لم يعرّف الشّعر بل اكتفى بتعريف الوظيفة الإنشائيّة. إنّه يفصِل بعناية بينَهما. وتعريفُه للشّعر مجرّد تعريف نسقيّ وبلاغيّ وسكونيّ، يؤول إلى مفهوم نحويّ ولفظيّ للشّعر يغرقه «ياكوبسن» في الشّكل. وهذا التّعريف في رأي «ميشونيك» ينكر تكوُّن الشّعر من رموز قدرَ تكوُّنه من علامات لسانيّة[2].

- التّحاليل المفرَغة من المحتوى: يقدّم «ميشونيك» اعتراضاً خاصًّا بما قام به «ياكوبسن» من تحليل لنصوص الشّعر، فيرى أنّ ما عدّه هذا المحلّل عملاً مجهريًّا ليس سوى شكل أجوف، وصَدَفٍ دون بَحْر، إذ لا صلة لهذه التّحاليل بمقاصد الشّعر الموصولة بلغة العالَم وبعلاقة اللّغة باللّغة، وبمنبع القيمة الأوّل[3]. فالأثر -كما يرى «ميشونيك»- ليس مجرّد بنية لسانيّة منغلقة على ذاتها وعلاماتها، وإنّما هو عمل يكشف ما تولّد به من شكل – معنى، وشكل – تاريخ، لقارئ جديد على الدّوام.

وتظلّ مسألة العيّنات التي تخيّرها «ياكوبسن» للاستدلال على تفكيره الإنشائيّ، وعلى عناصر الدّراسة الإنشائيّة موضوعَ اختلاف واعتراض قويّ. لقد نبّه بنفسه إلى الأمر فقال: "ويتّهمني بعض النّقّاد بأنّني لا أعتني إلاّ ببعض أنماط النّصوص"[4]. وأضاف أنّ القرّاء يتساءلون عن سبب اختياره قصائد قصيرة تتراوح بين زوج من الأبيات وعشرات منها[5].

1 قضايا الشّعريّة، ص: 23.
2 نفسه، ص: 29.
3 نفسه، ص: 30.
4 نفسه، ص: 81.
5 *Dialogues*, p. 112.

تثير مثلُ هذه الاعتراضات قضيّة المدوّنة وطبيعة النّصوص التي يعوّل عليها الباحث الإنشائيّ في اختبار ما يقدّمه من أفكار ومفاهيم. وقد يفسّر اختيارُه لمثل هذه النّصوص بالرّغبة في استقدام ما يحقّق الكفاية الإجرائيّة للنّظريّة المقترَحة، وفي استبعاد نصوص لا تجسّم فعلاً مُقرَّراتها وافتراضاتها.

لقد دافع «ياكوبسن» عن مجمل تحاليله ضدّ منتقديه فقال: "كانت دوريّات عديدة في العالم قد نشرت التّحاليل النّحويّة التي أنجزتها لأبيات من الشّعر الإنجليزيّ والألمانيّ والفرنسيّ والإيطاليّ والبرتغاليّ والرّومانيّ واليونانيّ والرّوسيّ والتّشيكيّ والبولونيّ والبلغاريّ، وهذه التّحاليل تغطي في مجموعها أحدَ عشر قرناً من الشّعر في العالَم"[1].

والمؤلّف يدافع عن دراسته النّحويّة للشّعر دفاعاً قويًّا ينزّهها عن كلّ نقص أو زلل فيقول مفاخراً: "والنّقّاد –رغم جهودهم– لم يتوصّلوا إلى الكشف عن خطأ لسانيّ وحيد وفعليّ في أمثلة التّحليل النّحويّ التي أنجزتُها"[2].

وإذا كنّا لا نماري في دقّة التّحاليل التي قام بها «ياكوبسن» لنماذج من الشّعر في أزمنة متباعدة ولغات متباينة[3]، وفي قيمة ما صاغه من مفاهيم وما قدّمه من أدوات إجرائيّة لدراسة الشّعر، فلسنا نعتبر إنشائيّة «ياكوبسن» نظريّة – أنموذجاً في هذا الميدان، أو منهجاً من مناهج نقد الشّعر والتّفكير فيه يعلو على الفحص.

ولعلّ الاعتراضات التي تظلّ وجيهةً –على الرّغم ممّا قدّمه «ياكوبسن» من توضيحات وحجج مضادّة لما ووجهت به أفكاره وتحاليله لعيّنات من الشّعر– تتمثّل في المسائل التّالية:

التّركيز على استقلال الوظيفة الإنشائيّة وإحالتها على ذاتها: ووجه الاعتراض على هذه الفكرة المتواترة في أعماله هو أنّ فعل الإبداع ليس يقتصر على مجمل العلاقات التي تَنْبني بالمادّة اللّسانيّة وبضروب التّوازي النّحويّ والتّركيبيّ، وليس منحصراً في ألوان النّسيج الصّوتيّ الظّاهر في القصائد. إنّنا ندرك اليومَ –بعد عقود من صياغة الأفكار الشّكلانيّة– طبيعةَ الصّراع الذي خاضه «ياكوبسن» داخل

---

1 *Dialogues*, p. 112.

2 *Ibid*, p. 115.

3 مجمل هذه التّحاليل مثبتة في كتابه قضايا الإنشائيّة وخاصّة من ص: 293 إلى ص: 482.

حلقة موسكو اللّسانيّة وداخل حلقة براغ، وفي إطار جمعيّة دراسة اللّغة الشّعريّة المعروفة باسم «الأوباياز» (OPOÏAZ)، لتخليص الدّراسة الإنشائيّة من قيود التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، ومن العلم الأكاديميّ، ومن التّوجّه الرّمزيّ والدّراسات السّيكولوجيّة للإبداع. غير أنّ تحويل زاوية النّظر من الاهتمام بما هو خارج النّصّ، إلى التّركيز على الرّسالة ذاتها مستقلّةً عن كلّ الظّروف التي وُجدت فيها، وعن كلّ ما قد يفسّر ظهورَها على نحو ما برزت به، تحويلٌ يُبَدِّلُ غلوًّا بغُلُوّ، ويُضَيِّق على الدّراسة الأدبيّة مجالَ حركتها. فاللّسانيّات التي كانت عِماد نظريّة «ياكوبسن» وقاعدة تحاليله لنصوص شعريّة، لم تعد تنظر إلى اللّغة باعتبارها نسقاً من الدّوالّ منغلقاً على نفسه مكتفياً بذاته. لقد تغيّرت قاعدة التّفكير اللّسانيّ وتوسّعَ الاهتمام ليتجاوز الرّسالةَ إلى أطراف التّخاطب وأفعال الكلامِ وطرائق التّأثير بالقول، ولم تعد الرّسالة –بما هي بنية لسانيّة– محور تفكير اللّسانيّات التّداوليّة التي أعادت الاعتبار إلى الأبعاد الاجتماعيّة للظّاهرة اللّسانيّة وإلى دوافع الذّوات المتكلّمة، وطرائق المحاورة والإقناع. وإذا كان الأثر الأدبيّ نشاطاً لسانيًّا ليس يخلو من غايات ومقاصد، فإنّ الاقتصارَ في دراسته على عناصر بنيته مستقلّةً عن بعض المرامِي يختزل أبعادَه ويحدّ من أَوساعه.

تخصيص الشّعر بالاستعارة والنّثر بالكناية: يبدو تأثُّرُ «ياكوبسن» بالثّنائيّات السّوسّيريّة وخاصّةً بمبدأي النّسق والجدول (Syntagme - paradigme) تأثُّراً قد وجّه تمييزَه بين مسارين دلاليّين مختلفين وبين عمليّة استعاريّة وعمليّة كنائيّة. والمدارسُ الأدبيّة –كما رأى «ياكوبسن» بناءً على هذا التّمييز– تختلف بسبب هيمنة الاستعارة عليها أو غلبة الكناية، ومِن ثَمّ تهيمن الاستعارة على المدرسة الرّومنطيقيّة والمدرسة الرّمزيّة، بينما تطغى الكناية على المدرسة الواقعيّة التي يهتمّ الكتّاب فيها بالتّفاصيل وتوليد الوهم المرجعيّ والإيهام بالواقع[1].

إنّ تمييزه الشّعر من النّثر على أساس غلبة الوظيفة الإفهاميّة وخفوت الوظيفة الإنشائيّة في النّثر، وهيمنة هذه الوظيفة المولّدة للغموض على الشّعر، تمييزٌ قابلٌ للدّحض خاصّة إذا عدنا إلى مدوّنة الأدب العربيّ قديمه وحديثه. فالنّاظر في حكايات كليلة ودمنة وفي قَصَص الحيوان، وفي كتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء لأحمد بن محمّد بن عرب شاه الحنفيّ، وفي القصص العجيب من قبيل «عجائب المخلوقات

1 عبد العزيز لحويذق، مقال مذكور سابقاً، ص: 230.

وغرائب الموجودات» لزكريّا بن محمّد القزوينيّ، واجد فيها ألواناً من الصّياغات الاستعاريّة وضروباً من الأداء المجازيّ القويّ. وأمّا الأدب الحديث عند العرب وعند غير العرب فحافل بالنّثر الاستعاريّ والكنائيّ على حدّ سواء. بل إنّ الاستعارة في الرّوايات والأقصوصات وفي نصوص السّيرة الذّاتيّة واليوميّات لمّا يظهر تواتر هذه البنية المجازيّة في كتابات المبدعين.

ومهما تكن نظريّة «ياكوبسن» في الفعل الإنشائيّ مثار اعتراضات عليها ومآخذ على ما قدّمه صاحبُها من مفاهيم ومصطلحات، فهي –في تقديرنا– نظريّة خصيبة تدمج التّنظير في التّحليل، وتشكّل المفهوم بمداومة النّظر فيه وكثرة الاستدلال عليه. وقد لخّص «توماس وينر» ما كسبه البحث العلميّ من جهود «ياكوبسن» فقال: "إنّ عمله الرّائد قد شقّ الطّريق النّظريّ لجانب كبير من اللّسانيّات ومن الدّراسات الإنشائيّة البنيويّة المعاصرة. فخلال إقامته ببراغ كان تأثيره حاسماً لا في اللّسانيّات فحسب، وإنّما في علم الجمال أيضاً [...]. ولسنا نغالي في تأكيد الدَّيْن الذي يتوجّب على مدرسة «تارتو» (Tartu) في الاتّحاد السّوفياتيّ، وعلى السِّمْيَائيّين البولونيّين والألمان المعاصرين تأديتُه لـ«ياكوبسن» [...]. وأمّا تأثيرُه في الفكر الفرنسيّ (خاصّة بعد جهود «تودروف» في نشر أعماله) فهو أيضاً تأثيرٌ ذو دلالة عميقة"[1].

تحليل إنشائيّ لقصيدة «الصّباح الجديد»

1. النّسق الإنشائيّ الشّامل

نستهلّ تحليل هذه القصيدة بالنّظر في نسقها الإنشائيّ الشّامل لأنّه أظهر الأنساق للنّاظر فيها أوّل وهلة. وأساس هذا النّسق بنية مقطعيّة ثابتة من بداية النّصّ إلى نهايته. وقد فصَل الشّاعر أو النّاشر بين المقطوعات التّسع بالنّجيمات الثّلاث لإظهار الوحدات الشّكليّة المكوِّنة للقصيدة.

والبنية المقطعيّة في ديوان «أغاني الحياة» بنية متواترة في عديد القصائد[2] تمثّل إرهاصاً من إرهاصات التّجديد الشّكليّ في الشّعر العربيّ الحديث منذ أن تحرّك

---

1 THOMAS WINNER, ***Les grands thèmes de la poétique jakobsonienne***, Revue *L'Arc*, p. 63.

2 انظر: ديوان أغاني الحياة، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1970، القصائد الآتية: «شعري» ص: 26، «في .../...

الرّومنطيقيّون العرب داخل البنية العموديّة وتخفّفوا من إسار هذه البنية التي يحكمها نظام البيت الواحد الذي يستقلّ بنفسه في الغالب، ومنذ أن كان للرّومنطيقيّين الغربيّين السّبق إلى هذا التّجديد الشّكليّ في إطار ثورتهم على التّقليد الكلاسيكيّ.

نميّز داخل النّسق المقطعيّ الشّامل لقصيدة الشّابّي بين نظامين بنائيّين متآلفين:

أ. نظام الثّلاثيّات

ولنا منه في القصيدة وحدات ثلاث توزّعت في بداية النّصّ (الأبيات: 1، 2، 3) وفي وسطه (الأبيات 12، 13، 14) وفي التّمهيد لنهايته (الأبيات 23، 24، 25). فكأنّ هذا البناء بالأبيات الثّلاثة المتعاودة كليًّا هو الرّكيزة الثّابتة التي يعلو بها بناء النّصّ وتمتدّ أبعاده، وكأنّ توزّعَ الثّلاثيّات على هذه المواضع المخصوصة من جسد القصيدة هو محرّك الكلام الشّعريّ فيها، والمولّد لجريان الأبنية الصّوتيّة والنّحويّة – التّركيبيّة ولحدوث أبنية التّصوير الشّعريّ وأبنية المعاني.

ب. نظام الرّباعيّات

وهو النّظام المتولّد من النّظام الثّلاثيّ في القصيدة، وهو النظام الغالب فيها من جهة عدد الأبيات (9 أبيات داخل الثّلاثيّات مقابل 24 بيتاً داخل الرّباعيّات السّتّ).

ومما يؤكّد تولّد الرّباعيّات من الثّلاثيّات ورودُ رباعيّتين إثر كلّ ثلاثيّة. ويمكن تجسيم حركة التّوالد للكلام الشّعريّ انطلاقاً من كلّ ثلاثيّة بهذه التّرسيمة:

.../...

«الظّلام» ص: 30، «أنشودة الرّعد» ص: 39، «يا شعر» ص: 55، «أغنية الأحزان» ص: 68، «الطّفولة» ص: 90، «إلى الموت» ص: 114، «الأشواق التّائهة» ص: 168، «أبناء الشّيطان» ص: 180، «أراك» ص: 188، «من أغاني الرّعاة»، ص: 220، «ألحاني السّكرى» ص: 237، «إلى طغاة العالم» ص: 264، وتختلف البنية المقطعيّة في هذه القصائد فتقتصر على بيتين حيناً وتتجاوزهما أحياناً.

[ثلاثيّة 1] (الأبيات: 1، 2، 3) ← (رباعيّة 1: الأبيات: 4، 5، 6، 7)
← (رباعيّة 2: الأبيات: 8، 9، 10، 11)

[ثلاثيّة 2] (الأبيات: 12، 13، 14) ← (رباعيّة 3: الأبيات: 15، 16، 17، 18)
← (رباعيّة 4: الأبيات: 19، 20، 21، 22)

[ثلاثيّة 3] (الأبيات: 23، 24، 25) ← (رباعيّة 5: الأبيات: 26، 27، 28، 29)
← (رباعيّة 6: الأبيات: 30، 31، 32، 33)

تُظهر هذه التّرسيمةُ إنشائيّةَ التّأليف لقصيدة «الصّباح الجديد»، وهي تُجسّم بمكوّنات النّصّ الكبرى والمتعاقبة بعلاقات التّوالد جريانَ الكلام الشّعريّ المُجاري لانتشار هذا الصّباح.

والنّاظر في الجدل بين الثّلاثيّات والرّباعيّات بحثاً في طبيعة هذه المكوّنات يتبيّن وجوهاً من التّناوب والتّعالق بينها، ويمكنه اعتبارها عناصرَ لها بإيقاع القصيدة علاقة متينة. فإذا انطلقنا من تعريف للإيقاع أساسُه التّناوب والتّعاود لعناصر الثّبات والتّغيّر، عددْنا الثّلاثيّات ثابتات القصيدة (Les constantes du poème)، والرّباعيّات متغيّرات داخل النّصّ (Les variables) على أساس الطّبيعة العدديّة لأبيات كلّ منا، وتبعاً لثبات البناء في الثّلاثيّة المتعاودة بانتظام عناصرها وصيغها ثباتاً مطلقاً، وتغيّر الصّياغة من رباعيّة إلى أخرى وانفتاح عالَم الكلام الشّعريّ فيها على ألوان من التّعبير والتّصوير.

إنّ تولّد الرّباعيّتين المتتابعتين من الثّلاثيّة الواردة في بداية القصيدة وفي وسطها وفي بداية خاتمتها يحجب ما ظهرت به من بناء عموديّ أساسُه وقفاتُ الوزن والنّحو والدّلالة، ويُبْرِزُ ما يمكن اعتباره تيّاراً إيقاعيًّا عميقاً تنتظم داخله مجموعةُ الأبيات. ويجسّم تعاقُب الرّباعيّتين المتلاحقتين دوماً إيقاعاً آخر أكثر جرياناً بالكلام الشّعريّ وأكثرَ امتلاء بعناصر التّغيّر أصواتاً وأبنيةً نحويّة وتصويريّة ومعجميّة.

2. النّسق الصّوتيّ ونسيج الكلام الشّعريّ

أشار «رومان ياكوبسن» في تناوله للعلامة اللّسانيّة في الكلام الشّعريّ إلى أنّ العلامة بما هي علامة تكون لها قيمة مستقلّة، وذكر أنّ الرّمزيّة الصّوتيّة تبلغ

راهنيّتها في القصيدة وتولّد نوعاً من المصاحبة للمدلول[1]. فكيف تألّف النّسق الصّوتيّ المميّز لـ«الصّباح الجديد»؟

أ. النّسيج الصّوتيّ في الثّلاثيّات

يبدو هذا النّسيج أشدَّ انسجاماً والتحاماً بما عمد إليه الشّابّي من تعويل على محور التّأليف (La combinaison) لأصوات العربيّة ومن تأليف حروف تشدّها علاقات التّشابه (Similarité) والتّكافؤ (équivalence).

- الجناس غير التّامّ بين: اسكني – اسكتي (بيت 1)
- الجناس غير التّامّ بين: جِراح – النُّواح – الصّباح في أواخر الصّدور الثّلاثة.
- التّأليف بين الحروف الصّفيريّة: السّين (اسكني – اسكتي).
  شجون – زمان – الصّباح
- التّأليف بين كلمات تتضمّن حرف النّون: اسكني – شجون – النّواح – زمان – من المقرون.

إنّ تردّد هذا الصّوت الخيشوميّ ذو الغنّة في حيّز محدود يكسبه كثافةً ودرجةَ انتشار عالية. وأمّا انتشارُ صوت الحاء السّاكن بعد مدّ بالفتح في نهايات الصّدور، وانتشارُ صوت النّون السّاكن بعد مدّ بالضّمّة في نهايات الأعجاز فممّا يؤلّف تيّاراً صوتيًّا متنوّع الدّفقات، ويغيّر موقع القافية فلا يقصرها على نهايات الأبيات.

بهذا التّأليف بين أصوات متجانسة في الوقع تنشأ جوارات وتناسبات بين الأبيات الثّلاثة الافتتاحيّة في القصيدة، وبين صدورها وأعجازها فلا تكون نهايات الأبيات وحدَها موضعَ ائتلاف الكلام الشّعريّ وموقعاً مخصوصاً يوليه الشّاعر كامل عنايته.

ب. النّسيج الصّوتيّ في الرّباعيّات

لا فرق بين الثّلاثيّة المتعاودة والرّباعيّات المتكرّرة في هذه القصيدة من جهة الاحتفاء بنشيد الأصوات وأجراس الكلمات. وإذا كان نسيج الحروف في الثّلاثيّة قد

---

[1] ROMAN JAKOBSON, *Six leçons sur le son et le sens*, éd. de Minuit, Paris, 1976, p. 119.

حيِك وصارت ألوانه مرئيّة، فإنّ النّسيج الصّوتيّ يتلوّن من رباعيّة إلى أخرى. ويظهر تقصّي خيوط هذا النّسيج تواتر عدد من الحروف على هذا النّحو:

الرّباعيّة 1: صوت النّون: دفنت – نثرت – النّغم – أتغنّى – الزّمان.
صوت الرّاء: نشرت – الرّدى – رياح – رحاب.
صوت الغين: النّغم – أتغنّى.
صوت الزّاي: معزفا – الزّمان.

الرّباعيّة 2: صوت الدّال: الوجود – دحوت – الفؤاد – النّشيد – الورود.
صوت الواو: الوجود – دحوت – واحة – الورود – الهوى.
صوت النّون: النّشيد – المنى – الحنان – واحة.
أصوات الصّفير: الأسى – النّشيد – الشّذى – الشّباب.

الرّباعيّة 3: صوت الرّاء: الرّحيب – بالرّؤى – حرقت – البخور.
صوت الحاء: الرّحيب – الحياة – حرقت.
صوت اللاّم: للجمال – الحياة – والخيال – تلوتُ – الصّلاة – الظّلال.
أصوات الصّفير: شيّدته – الصّلاة – خضوع – شموع.

الرّباعيّة 4: صوت اللاّم: الحياة – خالد – لا – يزول – علام – ظلام – يحول – الفصول
صوت الحاء: سحر – الحياة – يحول – الصّباح.
صوت الرّاء: سحر – تمرّ – ربيع – ربيع.
حروف الصّفير: سحر – يزول – الشّكاة – الصّبح – الفصول – سوف.

الرّباعيّة 5: صوت الهاء: هدير – المياه – له – صداه – هذي.
صوت الدّال: هدير – دعاني – دعاء – صداه – يَعُد.
صوت اللاّم: المياه – الحياة – له – قلبي – لي – البقاع.
صوت القاف: قد – قلبي – بقاء – فوق – البقاع.
صوت الرّاء: وراء – هدير – ربيع.
حروف الصّفير: الصّباح – صداه – هزّ.

الرّباعيّة 6: صوت الدّال: الوداع — الوداع — فالوداع — الوداع.
صوت الميم: الهموم — الجحيم — الخضم — العظيم.
صوت القاف: قد — زورقي — القلاع.
صوت الجيم: جبال — فجاج — الجحيم.
حروف الصّفير: الأسَى — نشرت — زورقي.

يبرز هذا التّقصّي لمكوّنات النّسيج الصّوتيّ في كلّ رباعيّة عدداً من الظّواهر البنائيّة التي تميّز هذه القصيدة:

أ. تنويع الحروف تنويعاً ظاهراً ومسموعاً واستخدام شبكة من الأصوات دالخل كلّ رباعيّة ممّا يولّد تآلفاً وتعاضداً بين الكلمات.
ب. تكوّن ما يشبه الحِزَم الصّوتيّة التي تجسّم بتآلفها وتخالفها أيضاً الحركة الشّعريّة الكبرى في القصيدة، ونعني بها إطلالةَ الصّباح الجديد وانتشارَه في أرجاء الكون وإشراقَ نفس الشّاعر وروحه.
ج. ورود عدد من الحروف الصّفيريّة مكوّناً قارًّا داخل الرّباعيّات لإيقاع التّصادي بين هذه الحروف وحرف الصّاد الوارد في عنوان القصيدة ولتمتين اللّحمة الصّوتيّة بين الرّباعيّات من جهة وبين الثّلاثيّة المتعاودة بعدد من الحروف الصّفيريّة السّين، الصّاد، الزّاي وكلّ رباعيّة من الرّباعيّات السّتّ.

3. النّسق الإيقاعيّ: من التّفعيلات إلى الإيقاعات

لم يخرج بناءُ هذه القصيدة على نظام الوزن والقافية. فقد أُجريت أبياتُها الثّلاثة والثّلاثون على بنية وزنيّة مُخَفّفة مثّلها بحر المتدارك المشطور، ولم يَعْمِد الشّابّي في البناء العروضيّ لهذه القصيدة المقطعيّة إلى ما اصطنعه بعض الشّعراء حين نوّعوا البحر من مقطوعة إلى أخرى وخرجوا من وزن إلى وزن. وقد يكون اختيارُه هذه البنية الوزنيّة المختزَلة نزوعاً إلى تجرية الكلام الشّعريّ ورغبة في تسريع حركته وجعل الأبيات المتلاحقة تُحاكي انتشارَ الأنوار وتوزّع الضّياء عند مطلع الصّباح الجديد.

ثمّة نوع من التّوازي بين انبثاق الكلام الشّعريّ المتولّد من إطلالة الصّباح من وراء القرون وجريان التّفعيلات وتلاحقها تباعاً. فالعروضُ والوزنُ في هذه القصيدة ليسا بنيةً مجرّدة أو شكلاً أجوف يتعيّن على الشّاعر ملؤهما، وإنّما هما حامِل مجسّم

للحركة الشّعريّة الكبرى الثّاوية في أغوار النّصّ. ولئن قصّر الشّاعر من المدى الزّمنيّ لبحر المتدارك بالتّشطير فهو قد مدّ الأعاريض والأضرب بالتّذييل متصرّفاً بذلك في بنية التّفعيلة، فتشكّل النّسق العروضيّ للأبيات على هذه الهيئة الوزنيّة المنتظمة:

فَاعِلُــــنْ فَاعِــــلاَنْ * فَاعِلُــــنْ فَاعِــــلاَنْ

ولا شكّ في أنّ هذه الهيئة الوزنيّة حافلة بالحركات ذات المدّ والمدَى، وهو مَدٌّ متصاعَد من التّفعيلة الأولى إلى التّفعيلة الثّانية ومنتشر في أرجاء النّصّ كافّة. وإذا كان عنوانُ النّصّ هو المانح النّصّ هويّته الإبداعيّةَ مطلقاً، فعنوانُ هذه القصيدة قد شكّل الهيئة الوزنيّة — الإيقاعيّة لكلّ الأبيات لأنّه جاء موقّعاً على الهيئة نفسها. فمن ميزان العنوان تولّد ميزان الأبيات واستوى نسقُها العروضيّ.

أ. نسق القوافي

يتأسّس هذا النّسق التّقفويّ بنوعين من التّأليف الصّوتيّ الختاميّ في الأبيات:

تأليف التّماثل داخل الثّلاثيّات:

لهذا التّأليف مظهران بارزان: ففي القوافي الحقيقيّة في خاتمة الأبيات الثّلاثة يتردّد صوت النّون [شجونْ، جنونْ، قرونْ] ساكناً فتكون القافية مقيّدةً. لكنّ تواتر الرّويّ الموحّد يتقوّى بما يمكن اعتبارُه مصاحبات القافية، ونعني بذلك تكافؤ صيغة الكلمات الختاميّة في أعجاز الأبيات، لأنّها تَرِدُ كلّها على صيغة «فُعُول».

وتُعاضِد التّقفيةَ الحقيقيّة تقفيةٌ أخرى نعتبرها عموديّةً تُوحّد بين الصّدور الثّلاثة في كلّ ثلاثيّة في الانتهاء بصوت الحاء السّاكن وفي ورود كلمات متجانسة في الميزان الصّرفيّ مع اختلاف الحركة الأولى فيها: جِرَاحْ: فِعَال

نُوَاحْ: فُعَال

صَبَاحْ: فَعَال

والواقع أنّ هذه التّقفية «الزّائدة» تمتّن لحمة النّسيج الصّوتيّ بين الصّدور وتيسّر قراءتها في استقلال عن الأعجاز دون أن يختلّ البناء الشّعريّ:

اسكني يا جراح

مات عهد النّواح

وأطلّ الصّباح

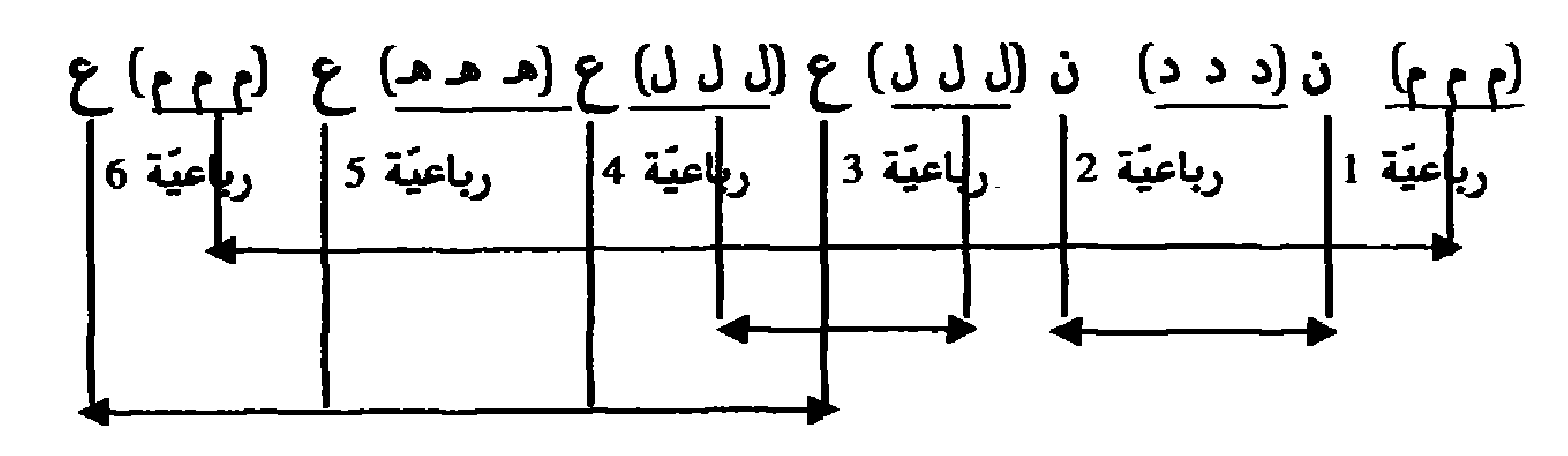
إنّ تقوية التّقفية بالصّوتين المـدودين المتعـاودين ثلاثـاً في صـدور الأبيـات وفي أعجازهـا يؤسّـس ألوانـاً مـن التّكـافؤ الـصّوتيّ – النّغمـيّ ويولّـد حـركتين صـوتيّتين متوازنتين تتآلفان مع التّوازي النّحويّ – التّركيبيّ الواسم لهذه الأبيات.

تأليف التّنادي والتّصادي بين أصوات الرّباعيّات:

تشترك كـلّ رباعيّـة مـع الثّلاثيّـات (أو الثّلاثيّـة المتعـاودة) في آخـر الأبيـات الثّلاثة الأولى المكوّنة للرّباعيّة بالصّوت نفسه على هذا النّحو:

– الرّباعيّة 1:	الألم – العدم – النّغم	الميم
– الرّباعيّة 2:	الوجود – للنّشيد – والورود	الدّال
– الرّباعيّة 3:	للجمال – والخيال – الظّلال	اللاّم
– الرّباعيّة 4:	يزول – يحول – الفصول	اللاّم
– الرّباعيّة 5:	المياه – الحياه – صداه	الهاء
– الرّباعيّة 6:	الهموم – الجحيم – العظيم	الميم

فكأنّ كلّ رباعيّة من جهـة التّقفيـة الموحّـدة في الأبيـات الثّلاثـة الأولى صـورةٌ نغميّة تكافئ الصّورة النّغميّة للثّلاثيّة. غير أنّ الرّباعيّة تحتـوي صـوتاً ختاميًّـا رابعـاً تختلف به عن سلسلة الأصوات السّابقة ويحقّقُ التّناوبَ بين الثّبات والتّغيّـر. ثـمّ إنّ التّكافؤ الصّوتيّ – التّقفويّ حاصل بين المقطوعة الثّلاثيّة وبعـض الرّباعيّـات: فـالنّون السّاكنة في آخـر الرّباعيّـة الأولى (البيـت 8) وفي آخـر الرّباعيّـة الثّانيـة (البيـت 11) تجاوب مثيلتها في خاتمات الثّلاثيّات تراجعاً وتقدّماً. وثمّة تجاوب صوتيّ – تقفـويّ بين اللاّم السّاكنة في الرّباعيّتين 3 و4. ويمكن تمثيل النّسق التّقفويّ للرّباعيّات بهـذه التّرسيمة:



وتبرز هذه التّرسيمة صوراً من التّكافؤ الصّوتيّ المتعدّد داخل كـلّ رباعيّـة ومـن

التّكافؤ المجاوب بين الرّباعيّات. ثمّة تجاوبات تقفويّة متجاورة وتجاوبات صوتيّة بينها مسافات تقصر أو تطول. والمتحصّل إجمالاً من هذا البناء التّقفويّ المؤسّس بالتّماثل والتّخالف أنّ الصّباح الجديد الذي استشرفه المتكلّم في القصيدة قد تجسّم بمعزوفة من الأصوات وبعدد من الحروف المتنادية والمتصادية قبل أن يعلو النّغم النّهائيّ والحاسم لهذه المعزوفة بصوت العين متكرّراً مَثْنى في بداية الرّباعيّة الأخيرة والختاميّة وفي نهايتها إيذاناً بفعل التّوديع والرّحيل.

4. النّسق النّحويّ – التّركيبيّ

يشترك هذا النّسق الإنشائيّ الشّامل لنظام الثّلاثيّات والرّباعيّات، ومع النّسق الصّوتيّ – النّغميّ المتأسّس بالتّنادي والتّصادي بين أجراس الحروف وحركاتها القصيرة والمديدة في التّعويل على أشكال التّماثل والتّغاير.

أ. في بنية الثّلاثيّة المتعاودة

يُهيمن ضمير المتكلّم وصوت متكلّم ينشئ خطاباً يتوجّه به إلى الجراح مرّة وإلى الشّجون مرّة أخرى، ويتكرّر حرف النّداء متبوعاً بمنادى نكرة في صيغة الجمع (جراح – شجون). يرتبط المنادَى أوّلاً بمتعلّقات الجسد وأعضاء البدن، ويتّصل ثانياً بالنّفس والمشاعر، فيكون النّداء ذاهباً من الحسّيّ إلى النّفسيّ، ومن الظّاهر إلى الباطن. ويتقوّى الجناس الصّوتيّ النّاشئ عن الجمع بين «اسكُنِي» و«اسكتي» في البيت الأوّل بالتّوازي النّحويّ التّركيبيّ الذي يولّد مقايسة تامّة بين الصّدر والعجز:

اسكني	يا	جراح
اسكتي	يا	شجون

وليست وظيفة هذا التّوازي التّامّ تقتصر على إيجاد التّماثل البنائيّ وعلى تحلية الكلام الشّعريّ بألوان من التّوافقات. إنّ هذا التّوازي المتصاعد يعبّر عن الرّغبة الملحّة للمتكلّم في إزالة آلام الجسد والرّوح (المرض – الغربة).

يرد الأسلوب الخبريّ لاحقاً بالأسلوب الإنشائيّ وتتعدّد الصّيغ الفعليّة الدّالّة عليه. تجيء الجملة الفعليّة الأولى مكتفية بالنّواة الإسناديّة وبفعل ماض وفاعل يكوّنه مركّب بالإضافة (مات – عهد النّواح). وتَرِد الثّانية بفعل مقدّر. وبين الجملتين نوعٌ

من التّوازي غير التّامّ، لكنّه يَمُدُّ الحدثَ المتخيَّل بمعاودة الفعل والمركّبين الإضافيّين المتلاقيين في الدّلالة على الحزن والأسَى.

تشترك الجملة الفعليّة الثّالثة المعطوفة على سابقتيها في المنوال النّحويّ، لكنّها تختلف عنهما من جهة حلول لفظ «الصّباح» مُعرّفاً تعريفَ الاستغراق. فبعد أن كان الفاعل يتحدّد بالإضافة الجامعة بين تنكير وتعريف، يجيء الفاعل «المفرد» والفعل «المبشِّر» (أطلّ = هلال الشّهر، هلال العيد، ظهر من بعيد) لاغِيَيْن جدول الكلمات المذكورة سابقاً (جراح، شجون، نواح، جنون)، ويكون أسلوب الخبر في البيت الثّالث خاصّة قرارَ الثّلاثيّة وحسم الصّراع بين الجراح والنّواح من جهة والصّباح المطلّ من جهة أخرى.

والمقارنةُ بين الجمل الفعليّة في هذه الثّلاثيّة تُبْرز ما بينها من ائتلاف واختلاف. فالجملتان 1 و2 في البيت الثّاني متكوّنتان من النّواة الإسناديّة لا غير، بينما تضمّنت جملة البيت الثّالث توسعة تُجَسّم الحركة الكونيّة المنفتحة التي تعبّر عنها إطلالةُ الصّباح، وتوسّع آفاق الطّبيعة التي منها ينبثق الصّباح الجديد. فامتدادُ الجملة نحويًّا تصوير بأبنية اللّغة للاصطراع بين حالتين كونيّتين هما الصّباح والقرون (الأزمنة الرّاكدة الخالية من الحركيّة والحياة المتجدّدة) وبين حالتين متّصلتين بالمتكلّم في القصيدة هما الانكسار والانتصار.

ب. في بنية الرّباعيّات المتآلفة

انبنى النّسق النّحويّ – التّركيبيّ في رباعيّات القصيدة بضربين من التّأليف يشتركان في اعتماد النّواة الإسناديّة الفعليّة حيناً وفي اختيار النّواة الإسناديّة الاسميّة التي قد يدخل عليها النّاسخ.

الرّباعيّة 1

تعتمد الجملةَ الفعليّةَ التي يعلو فيها صوتُ المتكلّمِ بضمير الأنا ويتقدّم فيها المفعول فيه للمكان المتكوّنُ بمركّب الجرّ وبالإضافة التي لا تحقّق تعيينَ الحيّز فيظلّ مُبهماً. وتتوزّع الأفعال التي ينسبها المتكلّم إلى نفسه قسمين بينهما جدل السّلب والإيجاب ينقلب موجبَ النّتائج: إنّ دفن الألم ونثرَ الدّموع لرياح العدم ممّا يمهّد لاتّخاذ الحياة معْزفاً. وترد صلةُ الفعل بالمفعول به في هذه الجملة على غير مألوف الأقوال وخاصّة «دفن الألم».

الرّباعيّة 2

تتّصل بسابقتها برابطة العطف التي يؤكّدها تواتر حرف «الواو» وتشترك معها في كثرة وقوع الأفعال على المفاعيل، لكنّ صلة النّواة بالتّوسعة في جمل هذه الرّباعيّة تبدو غير مألوفة لأنّ الفعل «أذاب» يتعلّق عادة بما هو صلب من الكتل، ولأنّ الفعل «دَحَا» يرتبط بالأرض تسويةً لها. إنّ تحويل علاقةِ الفعل بالمفعول ينشئ كلاماً شعريًّا يتطلّب النّظر في الصّلات القائمة بين عناصر الجملة الفعليّة وتدبّر مجازيّة العبارة.

وأبرزُ ما يسترعي الانتباه في بناء الجملة في هذه الرّباعيّة تواتُر الإضافات بدايةً من نهاية البيت التّاسع وتعديةُ الفعل إلى مفعول به أوّل وإلى عدد من المفاعيل الثّواني، بما يُصيّر التّوسعةَ مُوسّعة كثيراً. ويمكن تمثيل بنية الجملة الفعليّة في الأبيات 9، 10، 11 بهذا الشّكل.

دحوتُ	الفؤادَ	– وَاحةً للنّشيد – واحةً للضّيا والظّلال – واحةً للشّذى والورود – واحةً للهوى والشّباب – واحةً للمنى والحنان

وأظهرُ ما تتميّز به هذه الجملة الممتدّة تواتُرُ الإضافات والمعطوفات وكأنّها تجسّم انبساط الفؤاد واحةً وتُفصّل عناصرَ هذه الواحة التي شكّلها المتكلّمُ الفاعلُ، وهي عناصر لها تعلّق بحواسّ الجسد (الضّيا – الشّذى – الورود) ومشاعر النّفس (المنى – الحنان).

الرّباعيّة 3

تُزاوجُ هذه الرّباعيّة بين الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة التي تشدّها إلى سابقتها فاء النّتيجة. والجامعُ بينهما تعلّقٌ بذات المتكلّم وبأفعاله. ويمثّل الفؤاد لفظاً مشتركاً بين هذه الرّباعيّة وسابقتها، وإن جاء غيرَ منسوب إلى المتكلّم ومنسوباً إليه بعدَ ذلك، غيرَ منعوت فمنعوتاً بصيغة فيها مدّ (في فؤادي الرّحيب). وكما تحدّدت واحة النّشيد في الرّباعيّة الثّانية، تحدّد معبد الجمال في هذه الرّباعيّة، لكن بعناصر غير محسوسة (الرّؤى – الخيال). ولمّا كان محورُ الكلام الشّعريّ هنا هو معبدُ الجمال الذي استوى في الفؤاد، وردت الأفعال والمفاعيل والحالات من طبيعة

طقوسيّة (تلوتُ الصّلاة في خشوع الظّلال – حرقتُ البخور – أضأتُ الشّموع) إنّ تقديمَ الخبر على المبتدأ في بداية الرّباعيّة وإتباعَ المركّب الإضافيّ بالنّعت ممّا يؤكّد منزلة هذه الحيّز النّفسيّ والشّعريّ لدى الصّوت المتكلّم في مقطوعات القصيدة، لهذا مَثّل الفؤاد مركزَ البناء، فلم يكن التّصرّف في نحو اللّغة لبناء نحو الشّعر مجرّد إعادة لمقرّرات الدّرس البلاغيّ القديم، أو وقوعاً في أسر العروض.

الرّباعيّة 4

تتصدّرها الجملة الاسميّة المؤكّدة بالنّاسخ، وينزع فيها الكلامُ الشّعريّ منزع الإثبات والتّقرير، فيقترب من أسلوب الأمثال والحِكَم. ويُتبَع الخبرُ بالإنشاء حين يُستخدم الاستفهام الإنكاريّ في البيت الثّاني داخل هذه الرّباعيّة. وتُعَدُّ الجملة الفعليّة أساسَ البناء النّحويّ في الرّباعيّات وفي هذه الرّباعيّة، ويتناوب إسنادُ الفعل إلى الصّوت المتكلّم مرّة وإلى غيره مرّة أخرى تعبيراً عن الجدل القائم بين حركة الإنسان وحركة الطّبيعة والكون. فالأفعال الواردة في هذه الرّباعيّة تشترك في صيغة المضارع المعبّر عن التّواصل والاسترسال (لا يزول – يأتي الصّباح – تمرّ الفصول). وحين يُستخدم التّركيب التّلازميّ بالشّرط وجوابه في البيت الأخير (البيت 22) تنفتح حركة الطّبيعة ودورة الفصول على لانهائيّة الزّمان ومطلق الحدوث تأكيداً لما ورد في بداية الرّباعيّة من إقرار بسرمديّة «سحر الحياة». ويساهم التّوازي في بداية البيتين 21، 22 في إعلاء هذه الحركة الكونيّة فتكون معاودة الكلام الشّعريّ معاودةً شبهَ تامّة للفعل الشّعريّ المؤسّس لكامل القصيدة متمثّلاً في «إطلالة الصّباح من وراء القرون».

الرّباعيّة 5

تعاود هذه الرّباعيّة الشّكل النّحويّ المهيمن في النّصّ وأساسُه الجملة الفعليّة التي تسبق فيها التّوسعةُ النّواةَ الإسناديّة. فالأصل في بناء الكلام نحويًّا أن يرد البيت 27 قبل البيت 26.

26↑ | من وراء الظّلام وهدير المياه
27↓ | قد دعاني الصّباح وربيع الحياه

لكنّ «نحو الشّعر» بالتّقديم والتّأخير وتغيير المحلّ يبني حركة الصّراع بين القرون والظّلام من جهة، والصّباح وربيع الحياة من جهة أخرى. وإذا كانت توسعةُ الجملة سابقةً لنواتها الفعليّة فكأنّ ما يظلّ قائماً في النّصّ عالقاً بالذّهن

بعد القراءة إنّما هو الفعل المتحقّق بالأداة «قد» ويتعاود الفعل المنسوب إلى الصّباح وإلى ربيع الحياة وقد استضافا المتكلّم واشتركا في الاحتفاء به على سبيل التّخيّل والتّصوير الشّعريّ. وقد كان تعجّبه من هذه الدّعوة الغريبة المؤثّرة فيه بقوّة ممهّداً لمعانقة «الصّباح الجديد».

وعلى العموم فالتّحوّل في هذه الرّباعيّة من الخبر إلى الإنشاء، ومن الفعل إلى أثره، ومن الدّعوة إلى الاستجابة لها، ممّا يقيم ضروباً من الصّلات والتّفاعلات بين الإنسان والزّمان، وبين الشّابّي الإنسان والشّابّي الفنّان.

الرّباعيّة 6

تجيء هذه الرّباعيّة تتويجاً للقصيدة ولمجمل بُناها النّحويّة. وهي متولّدة من الإثبات الوارد في نهاية الرّباعيّة السّابقة التي أشارت إلى توديع البقاع دون تصريح به. وأظهرُ ما تتميّز به هذه المقطوعة الختاميّة وهي من القصيدة قفلتُها ترديدُ لفظة «الوداع» في صدر البيت الأوّل وفي عَجُز البيت الأخير متبوعةً كلّ مرّة بعلامة التّعجّب الذي يُفيد الاستبشارَ بقدوم الصّباح الجديد ونشوة معانقته.

لكنّ هذه اللّفظةَ المتعاودةَ تختزل «نحو القصيدة» إلى أبعد الحدود لأنّها مُكوّن من مكوّنات جملة فعليّة مؤوّلة تأويلَ حذف تتضمّن نواةً إسناديّة وتوسعةً بالمفعول المطلق المؤكّد للفعل على هذا النّحو:

أودّعكِ	يا جبال الهموم	وداعا
أودّعكِ	يا ضباب الأسَى	وداعا
أودّعكِ	يا فجاجَ الجحيم	وداعا

واعتمادُ «نحو الشّعر» ما يمكن عَدُّه بنيةً سطحيّة تخفي بنية عميقة للجملة يُفسّره جريانُ النّصّ إلى إقفال الكلام الشّعريّ وتسريعُ النّهاية السّعيدة التي استشرفتها حركة القصيدة. وأمّا تعدّد المركّبات الإضافيّة النّازعة إلى الإغماض بدلَ التّعريف والتّعيين، وتعاود حرف النّداء قبل كلّ مركّب منها فممّا يعقِد الصّلة بين هذه الرّباعيّة وسائر الثّلاثيّات: فكما نوديت الجراح والشّجون في بدايات الثّلاثيّات نوديت جبال الهموم وضباب الأسى وفجاج الجحيم في هذه الرّباعيّة، فكان التّكافؤ النّحويّ – التّركيبيّ ظاهرةً إنشائيّة شدّت أواصر القصيدة ومتّنت هذا النّسيج من البناء مثلما قوّت المجانسات الصّوتيّة والصّيغ الصّرفيّة الواردة في أواخر الأبيات وداخلها أيضاً بناءَ النّسق الصّوتيّ والنّغميّ لهذا «الصّباح الجديد».

5. نسق التّصوير الشّعريّ

أ. في الثّلاثيّة المتعاودة

يَظهر مجاز الكلام الشّعريّ في هذه المقطوعة المتكرّرة بالتّماثل التّامّ بتحويل غير العاقل إلى منزلة العاقل على سبيل التّشخيص والأنسنة، وبنسبة الفعل المتّصل بالإنسان والكائن الحيّ عموماً إلى ما له تعلّق بالتّاريخ والزّمان، وهذا ما يؤكّده «موت عهد النّواح وزمان الجنون» في البيت الثّاني من كلّ ثلاثيّة على سبيل استعارة الفعل للفاعل. وأمّا "إطلال الصّباح من وراء القرون فحركة جامعة بين تصريح وتلميح، وبين حقيقة ومجاز. فإطلالة الصّباح كلّ يوم إيذان بتعاقب الأيّام، وبانبثاق النّور من الظّلمة، لكنّها تتجاوز السّياق الكونيّ إلى سياق نفسيّ وشعوريّ فتغدو تلميحاً إلى التّخلّص من وطأة الألم والمعاناة الجسديّة والنّفسيّة والعبور إلى كون شعريّ لا معاناة فيه، وتغدو هذه الحركة الكونيّة أيضاً تطهّراً نفسيًّا من حالة الانكسار والعبث وقد استُعير لهما «عهد النّواح» و«زمان الجنون».

ويبدو المفعولُ فيه المؤطّرُ لحركة انبثاق الصّباح فاتحاً الكلام الشّعريّ على ألوان من الأداء الاستعاريّ. فالصّباح يُطلّ عادة من مشرق الشّمس لكنّ صباحَ القصيدة ينبثق «من وراء القرون». إنّ القرن في اللّغة هو قرن الشّمس وهو أيضاً رأسُ الجبل وأعلاه وقد اختُلِف في عدد السّنين الّتي يشملها[1]. فإذا جُمعت مترادفات الكلمة انفتح الكلام على استعارات الزّمان السّرمد وعلى زمان التّحوّلات والنّبوءات والمعارف الجديدة.

ولئن لم تكن صورة الصّباح المُطِلّ تُظهر المكوّنَ الأسطوريّ للصّورة في البيت الثّالث فهي تلوّح إليه من بعيد. إنّ أساطير الموت والانبعاث في الميراث الميثولوجيّ الإنسانيّ تمثّل قاعدة البناء التّصويريّ في هذه الثّلاثيّة. إنّ «إطلالة الصّباح من وراء القرون» تستعيد أسطورة أدونيس الذي يُبعث كلّ ستّة أشهر بعد أن يبقى مع عالم

1 جاء في لسان العرب: القرن: الأمّة تأتي بعد الأمّة، قيل مدّته عشر سنين وقيل عشرون سنة وقيل ثلاثون وقيل ستّون وقيل سبعون وقيل ثمانون... وهو مقدار التّوسّط في أعمار أهل الزّمان [...] قال أبو إسحاق: القرن ثمانون سنة، وقيل سبعون، وقيل: هو مطلق الزّمان [...] وقال الأزهريّ: والذي يقع عندي والله أعلم أنّ القرن أهل كلّ مدّة كان فيها نبيّ أو كان فيها طبقة من أهل العلم. لسان العرب المحيط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، مج. 5، مادّة: [ق.ر.ن].

الموتى الأشهر الباقية والذي أصبحت حياته وموتُه رمزاً لدورة فصول السّنة، وقد تستعيد هذه الحركة الطّبيعيّة أيضاً الأسطورةَ البابليّة القديمة فتذكّر بتمّوز الذي قتلته عشتروت ثمّ أعادته إلى الحياة، وتذكّر أيضاً بأساطير دورة الحياة والموت في المجتمعات الزّراعيّة.

ب. في الرّباعيّات

تُعتبر هذه المقطوعات الممتدّة والمتكاثرة في قصيدة الشّابّي تلوينات استعاريّة على الأصل الأسطوريّ المولّد للنّصّ والمهيمن على سائر بنياته.

الرّباعيّة 1

ينزع الفعل الرّمزيّ الذي ينجزه الصّوت الذي يدور عليه الكلام الشّعريّ منزعَ الإيحاء، لهذا لا تتحدّد الحيّزات والمسمّيات تحديداً ظاهراً. إنّ إضافة الفجاج إلى الرّدى والرّياح إلى العدم ونثرَ الدّموع ودفنَ الألم ممّا يحوّل اللّغة من أداة توصيل وتعيين إلى رسالةٍ (Message) فاقدة للإحالة والوظيفة المرجعيّة مشبعة بالإيحاء. وتشترك بعض الصّور في الطّبيعة الاستعاريّة القائمة بين المضاف والمضاف إليه وذلك في تخيّل الفجاج للموت والرّياح للعدم.

وتنبني داخل الرّباعيّة علاقات متضادّة بين مكونات الكلام الشّعريّ، وتنشأ حركات ائتلاف واختلاف بين الفاعل القائم بالأفعال وتتدرّج حركة التّصوير الشّعريّ من إلغاء مظاهر الفناء والشّقاء (الرّدى – الألم – الدّموع – العدم) إلى إعلاء مظاهر الحياة والبقاء والانتشاء (معزف – نغم – أنغني – رحاب الزّمان).

الرّباعيّة 2

تكافئ هذه الرّباعيّة سابقتَها في طبيعة الحركات الاستعاريّة التي تتحقّق بفعل المتكلّم «المفرد». إنّ إذابة الأسى في جمال الوجود، ودحوَ الفؤاد واحةً للنّشيد يَخرُجان بالفعل من مجال المحسوس والمدرَك إلى مجال المتخيَّل الوجوديّ والأنطولوجيّ. إنّ صور هذه الرّباعيّة تشترك في صياغة التّحوّل النّفسيّ الذي أوجده الفاعل بقدراته ومن صميم ذاته لمّا بسط الفؤاد واحةً للنّشيد. وقد بلغ تأليف الواحة النّفسيّة – الشّعريّة أقصى مداه بتعداد العناصر الطّبيعيّة (الضّيا – الظّلال – الشّذى – الورود) والحياتيّة (الهوى – الشّباب) والنّفسيّة (المنى – الحنان).

الرّباعيّة 3

ترتبط هذه الرّباعيّة بالتي سبقتها بلفظ «الفؤاد» بما هو حيّز نفسيّ وشعوريّ، وباعتباره غورَ الذّات ودخيلتها. وتتكافأ الدّوال في الإيحاء بأبعاد الدّلالات. ويكون الجمع بين ما هو دنيويّ بشريّ وما هو متعال في الطّقوس والدّيانات. وتتألّف صورة معبد الجمال من عناصر غير مرئيّة خلافاً لواحة النّشيد التي ارتبطت عناصرها بجملة من الحواسّ (البصر – الشمّ – السّمع). إنّ معبد الجمال الذي شيّدته الحياة في الفؤاد الرّحيب على سبيل الفعل المجازيّ وبما هو مَعْلَم شعريّ قد أثّثته الرّؤى والخيال. وحركة التّصوير بين الرّباعيّتين المتجاورتين تتطوّر من بناء فيه تمثيل لمدركات الحواسّ إلى بناء فيه تعويل على التّخيّل وارتقاء من عالَم الأرض إلى عالَم السّماء. وهذه الحركة تتكتّم على نسغ أسطوريّ مُضمَّن في بداية الرّباعيّة الثّالثة. إنّ معبد الجمال الذي لا تتحدّد أبعادُه ويظلّ رغم ذلك مَعْلَماً مقدّساً يرتبط بـ«أفروديت» آلهة الحبّ والجمال التي تغنّت بها أناشيد «هوميروس»[1] والتي أهدى إليها الشّابّي قصيدته «الجمال المنشود»[2].

الرّباعيّة 4

تتأسّس الصّورة في هذه المقطوعة بالأسطورة فتكافئ الرّباعيّةَ السّابقةَ من جهة الاشتراك في هذا المكوِّن الميثولوجيّ. ويتأكّد انبناءُ ما هو تصويريّ بما هو أسطوريّ بإقرار جريان الزّمان وتعاقب الفصول وتعاود الرّبيع بدورة الأزمان. والكلام الشّعريّ الذي يُجري الزّمانَ بما هو قوّة فيزيائيّة، ويوردُ أقيستَه قِصراً وطولاً (الصّباح – الرّبيع – الحياة – الفصول)، ويكرّر ذكر أبهَى الفصول في آخر الصّدر وآخر العَجُز في البيت الختاميّ داخل الرّباعيّة، وثيقُ الاتّصال بالقَصص الأسطوريّ في أسطورة العَوْد الأبديّ (Le mythe de l'éternel retour) وهي أسطورة جامعة، وشكل مجرّد أنجز في أساطير تنتسب إلى ثقافات مختلفة كأسطورة «تموز» البابليّة و«أدونيس» الفينيقيّة، وأسطورة «إيزيس» المصريّة[3].

---

1 Edith Hamilton, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, éd. Marabout, Alleur (Belgique), 2001, pp. 35-36.

2 أغاني الحياة، وهذا نصّ الإهداء: «إلى عذارَى أفروديت».

3 هشام الرّيفي، الخطّ والدّائرة، الأسطوريّ في أغاني الحياة، ضمن: دراسات في الشّعريّة: الشّابّي نموذجا، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1988، ص: 261.

إنّ بناء الصّورة بهذه الأسطورة تحديداً يُصيّر نسقَ التّصوير الشّعريّ نسقاً تصاعديًّا فيكون العبور إلى الصّباح ثمّ إلى الرّبيع فإلى دورة الفصول انتقالاً ممّا هو أسطوريّ قوميّ إلى ما هو أسطوريّ كونيّ بحثاً عن المثال والمطلق من الزمان والتّحوّلات.

الرّباعيّة 5

لا تنوّع هذه الرّباعيّة بناءَ التّعابير المصوّرة فكأنّها معاودة للصّورة الواردة في الثّلاثيّة السّابقة عليها. ثمّة نوع من التّكافؤ بين إطلالة الصّباح من وراء القرون في خاتمة الثّلاثيّة الثّالثة ودعوة الصّباح وربيع الحياة للمتكلّم من وراء الظّلام في بداية الرّباعيّة (البيتان 26، 27). غير أنّ الفعل المجازيّ يظلّ متعلّقاً بهذه الدّعوة التي لا يَتحدّد مقصدُها ولا يَبينُ اتّجاهُها. ومع هذا تظلّ الصّورة قائمة على الجدل بين الظّلام والصّباح، أي بين النّور والعتمة، وعلى التّفاعل بين الإنسان والزّمان.

وإذا كان نسق التّصوير الشّعريّ ظاهرَ الانسجام بهذا الجدل وبهذا التّفاعل فإنّ الوصل بالعطف بين «حيّز ما وراء الظّلام» و«هدير المياه» يُحدث نوعاً من الارتباك في التّأليف لأنّ هدير المياه عنصر حيويّ وحركيّ ولأنّ المياه من العناصر الأربعة التي تشكّل بها الكونُ في قصّة الخلق، لذلك يبدو الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه غير منسجم مع جدول التّصوير.

الرّباعيّة 6

أساسُ التّصوير فيها تشخيصُ المنادَى أكثر من مرّة وبناءُ علاقات الإضافة بين عنصر حسّيّ مادّيّ وآخر نفسيّ غير مادّيّ. فبدايات المركّبات الإضافيّة تحيل على عناصر الطّبيعة (جبال – ضباب – فِجاج). وأمّا المضاف إليه فمن متعلّقات النّفس والمشاعر (الهموم – الأسَى – الجحيم). وتنشأ الصّورة الشّعريّة من هذه العلاقات الاستعاريّة بين طرفي كلّ مركّب، ويعتمد بناؤها نوعاً من التّكثيف والمغالاة بإيراد الطّرف الأوّل في صيغة الجمع أو في صيغة المفرد الدّالّ على الجنس (ضباب الأسَى). ويتولّد من النّسق الإضافيّ نسق تصويريّ جامع لصياغات تتكافأ في إبراز قسوة المعاناة وشدّة العذاب الرّوحيّ.

إنّ البنية الاستعاريّة في هذه الرّباعيّة الختاميّة تتدرّج بإقصاء العناصر المولّدة للمأساة والمعاناة وإعلاء الحركة الرّمزيّة التّتويجيّة في القصيدة جسّمها جريانُ الزّورق

في الخضمّ العظيم، وهذا فعل مُشبع إيحاءً ومتركّب بطبقات دلاليّة عديدة: إنّه إبحار يستعير من رحلات السّندباد البحريّ المقاصدَ والاتّجاهات، ومن عوليس أبعادَ السّفر وارتياد المجاهل. إنّ جريان الزّورق ونشرَ القلاع وترديدَ لفظ «الوداع» حركاتٌ ماديّة ونفسيّة تشترك في تصوير الخلاص النّفسيّ والرّوحيّ وفي بناء أسطورة الذّات التي انعتقت من وطأة المعاناة.

6. النّسق الجامع والتّآلف بين المباني والمعاني

يؤسّس النّسقُ الإنشائيّ الأكبر الذي تتعاضد فيه الثّلاثيّات بالرّباعيّات معمارَ هذه القصيدة ويجسّد جريانَ الكلام الشّعريّ بسائر المقطوعات حركة الصّباح الجديد المطلّ من وراء القرون وانسيابَ الزّورق في الخضمّ العظيم، ونشيدَ هذا الصّباح الذي استشرفه المتكلّم وأدّاه بجملة من التّكافؤات الصّوتيّة والتّوافقات التّقفويّة والتّرادفات المعجميّة. وقد تحقّق التّآلف بين المباني والمعاني بدمج بنية الإنشاء ببنية الخبر.

بنية الإنشاء

أساسُها حركة الاصطراع بين الجراح والشّجن والنّواح والجنون من جهة والصّباح الذي يطلّ من جهة أخرى. فالجدول الأوّل يصل بين مفردات تشترك في التّعبير عن الانكسار بينما يَرد لفظ «الصّباح» متجاوزاً هذه الحالة المتعاودة إلى حالة الانتصار.

وينبني الجدل داخل المقطوعة التي يتصدّرها الإنشاءُ الطّلبيّ بين طلب المخاطِب واستجابة الطّبيعة لهذا الطّلب بسبب إلحاحه وقدرته على تجاوز الألم الجسديّ والمعاناة النّفسيّة، ورغبته في النّفاذ إلى أغوار الكون، واستشراف أزمنة مطلقة عبّرت عنها صيغة المضارع المحيلة على الدّيمومة.

ولئن برزت بنية الإنشاء في مطلع كلّ ثلاثيّة وأتاحت دوماً تحوّل الحالة النّفسيّة من الانكسار إلى الانتصار، فهي تعاود الظّهور من حين إلى حين وتجاوب الجدل الدّائر داخل كلّ ثلاثيّة: فالإنشاء الطّلبيّ الذي يلغي أوضاع الأسى وحالات الأزمة يتحوّل استفهاماً إنكاريًا ونوعاً من السّجال في البيت 20 الذي يتحصّل منه انبثاق الصّباح، ويتحوّل إعجاباً وانشراحاً بدعوة الصّباح وربيع الحياة في البيت 27،

ويتحوّل نشوة روحيّة خالصة بنشيد التّوديع الذي يتردّد وقعه ويعلو قرعُه في ابتداء الرّباعيّة الأخيرة وفي نهاية القصيدة ومنتهى الكلام الشّعريّ.

وبنيةُ الإنشاء المتركّزة في كلّ مقطوعة ثلاثيّة والمتوزّعة داخل الرّباعيّات على أساس المعاودة والمجاوبة هي التي تثير مكامن النّفس وتحرّك المشاعر المتضاربة وتولّد الانقلاب النّفسيّ والرّوحيّ الذي استعار له الشّابّي «الصّباح الجديد» ظاهرة كونيّة تصل بين الإنسان والزّمان.

ب. بنية الخبر والإخبار

أساسُها ومحصّلها سلسلة من الأفعال المجازيّة والصّور الاستعاريّة التي تتقوّى بها شعريّة القصيدة ويفارق خطابُها مألوفَ الكلام. وبنيةُ الإخبار تُداخِل كلّ ثلاثيّة في بيتيها الأخيرين، وتسيطر على كلّ رباعيّة مع فارق بارز في طبيعة الفعل: إنّ تكرار الفعل «مات» مُثبتاً أو مقدّراً بالعطف، وتعاوده بالتّرادف مرتبطاً بالألم والدّموع والأسَى من مقطوعة إلى أخرى يقابله فعل موجب دوماً يتعاود كذلك داخل المقطوعات مرتبطاً بتحويل مظاهر السّلب عناصرَ إيجاب وتجاوز وتسامٍ. إنّ تعاودَ الجمل الفعليّة بانتظام يكاد يكون كلّيًا في كلّ مقطوعة، وتنوّعَ الفاعل والمفعول فيها، واشتراكَ الإنسان والزّمان يمثّله الصّباح مراراً والحياة تكراراً، وتجاوبَ الأصوات والنّغمات داخل مكوّنات هذه الجمل (الرّباعيّة 1 – الرّباعيّة 2 – الرّباعيّة 4) ممّا ينشر أنوارَ هذا الصّباح الوليد ويوسّع دوائر الاستشراف لزمان نقيّ يبدو كالأسطوريّ لا يتحدّد بتاريخ وتوقيت ولا يتأطّر بحيّزات وفضاءات.

وإذا عُدّ التّلاقي بين سائر المقطوعات تجسيماً لفعل الاستشراف وتولّداً متعسّراً للحركة النّفسيّة والكونيّة التي تَصوّرت زماناً مطلقاً ونشوةً روحيّةً لانهائيّة، تكون المقطوعةُ الختاميّة بتعاود الصّيحة أربعاً (الوداعِ! فالوداع! الوداع! الوداعِ!) وتصارع «فِجاج الجحيم» و«الخضمّ العظيم» تتويجاً للجدل الذي ظلّ قائماً بين الكآبة والسّعادة وبين الوعي الشّقيّ والوعي المنتشِي، ويكون الهتاف بالوداع مراراً وتكراراً نشيدَ «الصّباح الجديد» الذي أجرَى عليه الشّابّي قافية قصيدته الرّائعة «صلوات في هيكل الحبّ» ومطلعها:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطُّفُولَةِ كَالأَحْـــــلاَمِ * كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَاحِ الجَدِيـــــدْ

المصادر والمراجع

I. المصادر الخاصّة بإنشائيّة «ياكبسون».

- ROMAN JAKOBSON,
  - ***Essais de linguistique générale***, éd. de Minuit, Paris, 1963.
  - ***Questions de poétique***, Seuil, 1973.
  - ***Réponses***, ***Revue Poétique***, n° 57, 1984.
- ROMAN JAKOBSON, K. POMORSKA, ***Dialogues***, Flammarion, Paris, 1980.
- ***Revue L'Arc, Jakobson***, Librairie Duponchelle, Paris.
- ELMAR HOLENSTEIN, ***Jakobson***,, Seghers, Paris, 1974.

II. المراجع الخاصّة بالإنشائيّة

- GÉRARD DESSONS, ***Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature***, Nathan, Paris, 2000.
- HENRI MESCHONNIC, ***Pour la poétique I, Essai***, éd. Gallimard, Paris, 1970.
- JEAN-MARIE KLINKENBERG, article « ***Poétique*** », ***in*** : ***Le dictionnaire du littérature,*** Paul Aron / Denis Saint-Jacques / Alain Viala, P.U.F., Paris, 2002.
- OSWALD DUCROT, JEAN-MARIE SCHAEFFER, ***Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, éd. du Seuil, Paris, 1995.
- OSWALD DUCROT, TZVETAN TODOROV, ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, éd. du Seuil, Paris, 1972.
- TZVETAN TODOROV, JEAN-MARIE SCHAEFFER, article « ***Poétique*** », ***in*** : ***Dictionnaire des genres et notions littéraires***, ***Encyclpaedia Universalis***, Albin Michel, Paris, 1997.

III. المراجع باللّغة العربيّة

- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت.
- أحمد مطلوب،
  - إشكاليّة مصطلح النّقد الأدبيّ المعاصر، المجلّة العربيّة للثّقافة، السّنة 13، العدد 24، رمضان 1413، مارس 1993.
  - مادّة (ش.ع.ر) ضمن: معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2001.
- أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطّبعة الأولى، 2003، الجزء الأوّل.
- أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة: عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، (د.ت).

- بركة (فاطمة الطّبّال)، *النّظريّة الألسنيّة عند رومان جاكوبسن (دراسة ونصوص)*، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط: 1، 1993.
- تزفيطان طودوروف، **الشّعريّة**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط. 1، 1987.
- توفيق بكّار، **شعريّات عربيّة (الجزء الأوّل)**، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000.
- جمال الدّين بن الشّيخ، **الشّعريّة العربيّة**، ترجمة: مبارك حنون، محمّد الولي، محمّد أوراغ، دار توبقال، ط. 1، 1996.
- حازم القرطاجنّيّ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمّد ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط. الثّانية، 1981.
- حسن البنّا عزّ الدّين، **الشّعريّة والثّقافة، مفهوم الوعي الكتابيّ وملامحه في الشّعر العربيّ القديم**، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط. 1، 2003.
- حسن ناظم، **مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1994.
- خليل الموسى، **قراءات في شعريّة الشّعر العربيّ الحديث** (مرحلتا الإحياء والرّومانسيّة)، مطبعة اليازجي، دمشق، الطّبعة الأولى، 2001.
- رشيد يحياوي، **الشّعريّة العربيّة، الأنواع والأغراض**، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ط. 1، 1991.
- رومان ياكبسون، **قضايا الشّعريّة**، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط. 1، 1988.
- سامي سويدان، **في دلاليّة القصص وشعريّة السّرد**، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1991.
- سلدن (رامان)،
  - **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، باريس، الطّبعة الأولى، 1991.
  - **نظريّة المنهج الشّكليّ**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشّركة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1982.
  - **نظريّة الأدب في القرن العشرين**، ترجمة وتقديم محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1996.
- شربل داغر، **الشّعريّة العربيّة الحديثة، تحليل نصّيّ**، دار توبقال، ط. 1، 1988.
- صلاح فضل،
  - **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع بالقاهرة، 1992.
  - **بلاغة الخطاب وعلم النّصّ**، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، العدد: 164، صفر 1413، أغسطس، 1992.
- عبد السّلام المسدّي،
  - **المصطلح النّقديّ**، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنّشر والتّوزيع، تونس، 1994.

- «الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ: أنموذج الشّعريّة والسّيميائيّة»، المجلّة العربيّة للثّقافة، تونس، السّنة 13، العدد 24، رمضان 1413، مارس 1993.
- «الالتباس المعرفيّ وتبرئة المصطلح»، مجلّة ثقافات، جامعة البحرين، العدد: 8/7، صيف / خريف، 2003.

- عبد العزيز لحويذق، «الاستعارة عند رومان جاكوبسون» مجلّة علامات في النّقد، جدّة، المجلّد 14، الجزء: 54، شوّال 1425، ديسمبر 2004.
- عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحيّة (Deconstruction). قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر، كتاب النادي الثّقافيّ، جدّة، العدد: 27، الطّبعة الأولى، 1405 هـ / 1985.
- عثماني الميلود، الشّعريّة التّوليديّة، مداخل نظريّة، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 2000.
- فوزي الزمرلي، شعريّة الرّواية العربيّة، مركز النّشر الجامعيّ، كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 2002.
- ماري (أوستين)، وبليك (رينيه)، نظريّة الأدب، ترجمة: محمّد صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعيّة، 1972.
- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطّبعة ا لثّانية (منقحة ومزيدة)، 1984.
- محمّد برادة، فضاءات روائيّة، منشورات وزارة الثّقافة، الرّباط، الطّبعة الأولى، 2003.
- محمّد القاضي، «السّرديّ في شعر البيّاتي»، ضمن كتاب: عبد الوهّاب البيّاتي في بيت الشّعر، أعمال بيت الشّعر، تونس، 1999، تنسيق وتقديم منصف المزغنّي.
- محمّد لطفي اليوسفي، الشّعر والشّعريّة، الفلاسفة والمفكّرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدّار العربيّة للكتاب، 1992.
- محمّد مفتاح، التّشابه والاختلاف، نحو منهاجيّة شموليّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1996.
- محمّد مفتاح، التّلقّي والتّأويل: مقاربة نسقيّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1994.
- محمود المصفار، الشّعريّة العربيّة وحركيّة التّراث النّقديّ بين قدامة وحازم، مطبعة سوجيك، صفاقس، تونس، 1999.
- ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التّكريتيّ، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، بغداد، الدّار البيضاء، ط. 1، 1996.

الفصل الثالث
الأشكال الوجيزة
وقصار القصائد
في الشّعر العربيّ الحديث

ا. في تحديد الأشكال الوجيزة

يندرج عملنا في إطار البحث الخاصّ بالقصيدة القصيرة، وهي نمط من التّأليف الأدبيّ أساسه تقلّصُ الحجم وتركيز البنية. وليست القصيدة القصيرة الشّكلَ الوحيدَ الذي يتحدّد بالقِصَر أو الإيجاز، إنّها نمط من أنماط كثيرة اصطلح النّقّاد على تسميتها بالأشكال الوجيزة أو البسيطة. فما هي محدِّدات هذه الأشكال؟ وهل ثمّة مقاييس جامعة بينها ومقاييس فرعيّة يتميّز بها شكل وجيز من آخر؟ وهل يُعتبر الإيجازُ الذي استمدّت منه تشميتَها مرادفاً للقِصر أو البساطة؟

ليست الأشكال الوجيزة بنت عصرنا، ومولودة آدابنا الحديثة. إنّها أشكال قديمة النّشأة في الأدب العربيّ مثّلتها النّادرة والمقامة والخبر والمَثَل والحديث الذي استعاده أدباء النّهضة لتجديد الكتابة والتّمهيد لتأليف الرّواية. وهي أشكال عريقة في الآداب الأوروبيّة في العصر الوسيط وفي عصر النّهضة أيضاً. لقد عُرِّفت بأنّها "نصوص تتميّز بإيجازها وبأنّها تُعَبِّرُ –بصيغة تكون غالباً إضماريّة وإلغازيّة– عن حقيقة (يكون أساسُها قائماً –في الغالب– في العقيدة الشّائعة أو في فلسفة الأقدمين). وليس يجمع بين هذه الإنجازات الأدبيّة غير المتجانسة سوى إيجاز الشّكل وقيمةِ الحقيقة المسلّم بها في كلّ الأزمنة والأمكنة. لقد أُطْلِقَت عليها تسمياتٌ شديدة الاختلاف بحسب الأحقاب والتّقاليد الثّقافيّة [...] وهي تُسْهِمُ في بناء الأدب الشّفويّ والثّقافة الشّعبيّة، ولكنّها قد تُعتَبَر أيضاً نهاية المطاف للتّأمّل الفلسفيّ

والأخلاقيّ لأحد الكتّاب»[1].

لقد اعتَبَرتْ كاتبةُ المقال الخاصّ بالأشكال الوجيزة أنّ الحظوة التي لقيتها هذه الأشكال في العصر الوسيط سببُها انتشار الأدب الأخلاقيّ وجريان الحِكَم والأمثال والأقوال المأثورة في آثار سرديّة وتعليميّة ودراميّة وغنائيّة طيلةَ العصر الوسيط. ولئن وَجَدت هذه الأشكالُ الدّقيقة بعضَ مكانة زمنَ النّهضة، فإنّها أثارت في القرن السّابع عشر احتراز رجال الأدب من الثّقافة الشّعبيّة، فلم يُستَبْقَ منها سوى شكل الأحاجي والأقوال المأثورة (Les maximes) والأمثال. لكنّ الرّومنطيقيّة التي أعادت الاعتبار للثّقافة الشّعبيّة، أظهرت عنايتَها بهذه الأشكال الوجيزة وخاصّة بالأمثال التي صُنِّفَت بحسب الأوطان. وسيكون حضور الشّكل الوجيز في العصر الحديث حضوراً بارزاً في الفكر والأدب. وليس أدلّ على ذلك من استخدام الفيلسوف «نيتشه» لها في عدد من مؤلّفاته (إرادة القوّة، المسافر وظلّه...) ومن تعويل الشّاعر الفرنسيّ «رنيه شار» على القول المأثور (Aphorisme)[2].

ويتحدّد حجمُ هذه الأشكال الوجيزة تحديداً متفاوتاً. فقد يقتصر على الكلمة الواحدة، أو على الجملة القصيرة. وقد يتكوّنُ بقصّة قصيرة، هزليّة أو ساخرة. لكنّ هذا الاختلاف في الحجم لا يحول دون اشتراك الأشكال الوجيزة في الوظيفة وهي تثبيت معرفة بملفوظ قصير يتيسّر تذكّرُه، ودون اشتراكهما أيضاً في الجماليّة ذاتها وهي أن يكون الشّكل الوجيز ملفوظاً منضغِطاً وصادِماً، وأن يُعَدَّ غالباً من ثمار توقّد الذّهن[3]. وليس تمييزُ ما يكون من الأشكال الوجيزة أدبيًّا ممّن ليس من الأدب تمييزاً مهمًّا. فما يكون ذا جدوى في التّصنيف هو أن توليَ هذه الأشكالُ أهمّيّةً إمّا للتّبصّر بالطّبيعة البشريّة أو لتضمين حقيقة أخلاقيّة وقاعدة سلوك داخل هذا الشّكل.

لئن قدّم المقال السّابق بعضَ الأفكار التي تساعد على تبيّن الأشكال الوجيزة فإنّ دراسات مفصّلة تقصّت حقيقتَها، وأبانت وجوهَ التّأليف لكلّ واحد منها. ومن هذه الدّراسات التي تَيَسَّر لنا الاطّلاع عليها: «**الأشكال البسيطة**» لـ«أندريه يولس»

---

1 GABRIELLA PARUSSA, ***Formes brèves et sententiaires***, in : ***Le dictionnaire du littérature***, PAUL ARON - DEMIS SAINT-JACQUES - ALAIN VIALA, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p. 235.

2 ***Ibid***, p. 235.

3 ***Ibid.***, p. 236.

المنشور سنة 1930 والمترجَم إلى الفرنسيّة سنة 1972 [1]، و«الأشكال الوجيزة» لـ«ألان مونتاندان» [2]، وأعمال ندوة نظّمتها جامعة بلاز باسكال بالتّعاون مع جامعة كلارمون فاران فيما بين 29 نوفمبر و2 ديسمبر سنة 1989 ونُشرت هذه الأعمال سنة 1991 بعنوان «أشكال أدبيّة وجيزة» [3].

لقد ضبط «مونتاندان» في بداية كتابه مفهوم الإيجاز فذكر أنّ الشّعار السّياسيّ والنّقابيّ والومضة الإشهاريّة تهدف، بواسطة الاختصار والتّكرار، إلى قوّة الإقناع. وحين قدّم أمثلةً عديدة للأشكال الوجيزة ومنها اليوميّات والمذكّرات الحميمة، رأى أنّ هذا الشّكل من التّأليف النّثريّ يحقّق مقاصد من يقيّد يوماً بيوم الأحداثَ والأفكارَ دون توسّع، ذلك "أنّ الرّغبة في تثبيت لحظة معيّنة لا تُنْسَى، يتطلّب البحثَ عن صيغة مكثّفة ومختصرة تعبّر –أحسن تعبير– عن الزّمن المؤقّت المنفلت" [4].

وحين رام المؤلّف الاستدلالَ على قيمة الاختصار والإيجاز من زاوية التّأليف والتّلقّي، ذكر أنّ الوصفَ الذي يتجاوز كلمات عشراً يصيرُ غيرَ منظور وغيرَ مُدْرَكٍ. وقد أثنى على ما عُدَّ جماليّةَ الاختصار، واعتبر أنّ الإيجازَ نتيجةُ قصدٍ مُضمر في التّأليف لإحداث صدمة في القارئ، تولّد فيه القبول أو الرّفضَ. وقد عوّل على ما ذكره «باشلار» في تحليله لجماليّة المكان لمّا رأى كيف أنّ القِيَمَ في عالَم الأشياء المتناهية في الصّغر تزدادُ كثافةً واغتناءً، وإلى أيّ حدّ تنشّطُ هذه الأشياءُ قِيَماً عميقةً [5]. ومحصّل القول في المسألة أنّ الشّكل الوجيز هو تحقيقُ أقصى الدّلالات بأقلّ الكلمات.

لقد عقد المؤلّف مقارنة مفيدة بين الإيجاز والقِصَر (Le court et le bref) ورأى أنّ الشّكلَ القصير يتعلّق بما يكون أطولَ منه وأظهرَ تمدّداً وأضخمَ حجماً. ولذا فإنّ تعريف الوجيز لا يعتمد مقياس الكمّ وإنّما يعوّل على سماتِ كتابةٍ مخصوصة تهدف إلى الاختصار الشّكليّ الذي تحدّده عوامل التّكثيف والاقتصاد والاختزال. فالشّكل

1 ANDRE JOLLES, ***Les formes simples***, éd. du Seuil, 1972.

2 ALAIN MONTANDON, ***Les formes brèves***, Hachette, 1992.

3 ***Formes littéraires brèves***, édition de l'Université de Wroclaw - Université Blaise Pascal, Librairie édition A. G. Nizet, Paris, Wroclaw, 1991.

4 ***Les formes brèves***, p. 8.

5 ***Ibid.***, p. 13.

الوجيز إذن متعلّق ببلاغة وأسلوبيّة وإنشائيّة مخصوصة به[1].

وحين واصل «مونتاندان» التّفكيرَ في مسألة الإيجاز مقدِّماً الكتاب الجماعيّ الموسوم بـ«أشكال أدبيّة وجيزة» رأى أنّ تصريح الخطباء بـأنّهم سيوجزون الكلامَ، موجِّه إلى شدّ انتباه السّامعين، واعتبر أنّ هذا التّصريح لا يعبّر عن فنّ في الحياة فحسب، بل يعبّر أيضاً عن موقف أخلاقيّ لا يكون الإيجاز بسببه ضعفاً أو تقصيراً، وإنّما هو من أمارات التّقشّف وضربٌ من الورع. "فالإيجاز والاختصار هما أيضاً حصنٌ ضدّ خلع المألوف السّاذج وتوجّهٌ بالنداء إلى القارئ ومخاطبةٌ نشاطه وقدراته وخياله الخلّاق"[2].

لقد خصّص هذا الباحث في الأشكال الوجيزة مقالاً ضِمن أعمال النّدوة المذكورة لكاتبيْن استندَا إلى بعض هذه الأشكال في التّأليف هما «جوبير» (JOUBERT) و«هندكه» (HANDKE)، فقدّم مقياساً يساعد على تحديدها، ويتجاوز النّظر فيها من جهة التّصنيف لا غير. يقول «مونتاندان» في بداية مقاله: "إنّ الحديث بخصوص الأشكال الوجيزة أقلُّ اتّصالاً بتصنيف الأجناس القصيرة منه بالإحاطة بسمات كتابة مميِّزة تكون ظاهرةً في أشكال أو أنماط تأليف يكون مقصدُها الاختصار الشّكليّ، وتكون متعيّنةً بعوامل الانضغاط المدرَكةِ التي تؤدّي إلى شكل كتابةٍ مخصوصة. ففي إطار العلاقة الأصليّة القائمة باللّسان والزّمان، يكون الإيجازُ الهادفُ إلى اختراق كلّ استطراد، وكلٍّ تضخيم من أجل بلوغ هدفه مباشرةً، نازعاً إلى مرادفة الحينيّ (L'instantané)"[3].

وحين نظر «مونتاندان» في صلة ما يدوّنه الكاتبان المذكوران من دفاتر ومذكّرات بما ينشئانه لاحقاً من أعمال أدبيّة اعتبر هذه التّقييدات التي تلتقط ما هو عابرٌ ومنفلت وراهنٌ شبيهةً بالألوان التي يُحضرها الرّسّام قبل الشّروع في إنشاء اللّوحة. وأمّا ما تفرضه الكتابة الوجيزة على «جوبير» فهو شدّة العناية بالكلمة لأنّ

---

1 *Les formes brèves*, p. 4.

2 *Formes littéraires brèves*, pp. 5-6.

وقد نقل مونتاندان قولة جان بول: "ومجمل القول إنّه من المستحسن أن يتمّ التّعبير عمّا هو ذو شأن عظيم وعمّا يكون معناه عميقاً لدى عقول نادرة بكلمات وجيزة تكون غامضة وذلك حتّى يرى فيها العقل الضّعيف لامعنى بدل أن يترجمها إلى فكرته المضجرة".

3 ALAIN MONTANDON, *La brièveté du diariste : Joubert et Handke*, in : *Formes littéraires brèves*, p. 189.

الكلمات هي أجسام الأفكار. ومن ثمّة يتّخذ هذا الكاتب الكلمةَ بما هي إحساس وحالة، فيُهمل بذلك التّأمّلات وسلاسل الفكر المنطقيّة[1].

والحقيقة أنّ محدِّدات الأشكال الوجيزة عند الدّارسين تبدو متشابهةً ومتقاربةً لأنّ تأليفها في مختلف الآداب يرتبط بالممارسات نفسها ويروم مشتركَ الأهداف. والدّليل على هذا أنّ كاتب المقال الخاصّ بالنّظريّات البولونيّة للأشكال الأدبيّة الوجيزة يعتبرها ظاهرات أدبيّة تتميّز بحجم لفظيّ محدود. وهو يستند في التّعرّف عليها إلى مقياس فيزيائيّ خاصّ بزمان تلقّيها وإلى مقياس نفسيّ تتحدّد به لدى الباثّ والمتقبِّل على حدّ سواء. وحين رام «جوزيف هايْشتاين» مزيدَ الضّبط للأشكال الوجيزة أدرج مفهوميْن هما الحجم والفضاء. لقد عَنَى بالحجم السّمات الفيزيائيّة لهذا الشّكل أي المدى اللّفظيّ وزمان التّقبّل له. وأمّا الفضاء فهو عنده البنيةُ بمعنى محتوى الشّكل الوجيز ودلالته باعتبارها عنصراً في تواصل لفظيّ[2].

وإذا كان مقياس الحجم أمراً لا خلاف حوله لأنّه ظاهر للعيان، فإنّ مقياس الفضاء (L'espace) لا يمكن تحديده بكيفيّة وحيدة بما أنّ المتقبِّل بوسعه إغناؤه أو إفقاره دون أن يتّصل ذلك بمقصد المؤلّف. فالفضاء قد يتعلّق بنوع العناصر البانية للنّصّ. وهو يتّسع عند استعمال عناصر استعاريّة وإيحائيّة، وغالباً ما يُوكَل إلى المتقبِّل عندها تحديدُ فضاء الشّكل الوجيز المؤلَّف.

بقي أن نتساءل عن طبيعة الصّلات التي قد تنشأ بين الأشكال الوجيزة والأشكال الأرفع منها، وعن دورها في تشكّل هذه النّصوص الممتدّة.

لقد أحصى «هايشتاين» صلاتٍ ثلاثاً تشدّ وجيز الأشكال إلى ما يكون منها أرفعَ على هذا النّحو:

1. تكوّن الأشكال الوجيزة عنصراً يُظهِر المكوِّن الدّلاليّ للشّكل الأرفع فتتّخذ هيأةَ الشّاهد أو الحجّة.

2. تمثّل هذه الأشكال نوعاً من الزّخرفة الأسلوبيّة للشّكل الأرفع منها وتتوزّع داخل حيّزات في النّصّ.

---

1 *La brièveté du diariste : Joubert et Handke*, p. 193.

2 JOZEF HEISTEIN, A propos de théories polonaises sur les formes littéraires brèves, in : *Formes littéraires brèves, op. cit.*, p. 22.

3. تكون الأشكال الوجيزة ضرباً من التّمرّن بمعنى أنّها قد تفتح شذرة للشّكل الأرفع. وغالباً ما يكون هذا الأمر في الخطب الدّينيّة على سبيل المثال[1]. ويمكن أن نعتبر الأقصوصة شكلاً وجيزاً يساعد المؤلّف على الانتقال من هذا الشّكل إلى الشّكل الأرفع أي إلى الرّواية ويتيح له التّمرّنَ على تمديد عالَم الكتابة وعلى بناء الشّخصيّات والحوارات. ولنا في مدوّنة السّرد العربيّ الحديث أمثلة لكتّاب بدأوا تجربةَ التّأليف بإصدار الأقاصيص، أو وسّعوا إحداها لتصير روايةً متوسّطة الحجم[2].

وليس السّعي إلى تحديد الأشكال الوجيزة مرتبطاً دوماً بهذه الأشكال ذاتها، وليست دراستها تعتمد أساساً ما تتقوّم به هيآتها. لقد نحا «أندريه يولس» نحواً اختصّ به دون غيره من الدّارسين لهذه الأشكال إذ اعتبرها متطابقةً مع "وضعيّات ذهنيّة"، وحدّد عددها[3] وميّزها من الأشكال العالِمة التي يتأكّد فيها حرصُ المؤلّف على تجويد العبارة وإظهار الأسلوب الفنّيّ.

إن دراسة «يولس» للأشكال البسيطة لا تحدّد مفهومَه لهذا النّعت الجامع الذي وسم به هذه الأشكال. والظّاهر أنّ وسمَها هذا راجع إلى وضع اللّغة فيها بما أنّ الكلام لا يروم إحداث أثر جماليّ، ويظلّ متحركاً وعامًّا كلّما أُجْرِيَ بشكل من هذه الأشكال[4]. فلمّا كانت الأشكال البسيطة أشكالاً لا شخصيّة، لا يتحدّد فيها مؤلّفها، فإنّ صياغتها تتجدّد عند كلّ استعمال خلافاً للأشكال العالِمة التي يتكلّم فيها المؤلّف كلامه الشّخصيّ ويضبط حدودَ الشّكل الذي يتخيّره عند التّأليف. وأمّا اقترانُ هذه الأشكال بالوضعيّات الذّهنيّة فهو اقترانٌ أكّده «يولس» في خاتمة كتابه بقوله: "لنكرّر هذا الرّأيَ: إنّ هيمنةَ وضعيّةٍ ذهنيّة معيّنة، تجعل الظّواهر المنتميةَ إلى النّوع ذاته تنفصل عن تنوّع الوجود والحدث حتّى تستقرّ وتتجمّعَ، فيأخذها الكلام في دورانه ويرجّها، ويخلّطها فيُكسبها شكلاً جديداً. إنّ هذه الوحدات التي لا تُقطَع،

---

1 JOZEF HEISTEIN, A propos de théories polonises sur les formes littéraires brèves, in : *Formes littéraires brèves, op. cit.*, pp. 23-24.

2 من هؤلاء نذكر: محمّد صالح الجابري وحسن نصر ومحمّد البساطي.

3 الأشكال البسيطة التّسعة عنده هي:
La légende - le geste - le mythe - la devinette - la locution - le cas - les mémorables - le conte - le trait d'esprit.

4 ANDRE JOLLES, *Formes simples*, traduit de l'Allemand par Aubine Marie Buguet, éd. du Seuil, Paris, 1972, p. 186.

والتي أخصبتها وضعيّة ذهنيّة وأحاطت بها، والتي توجد في الكلام، سمّيناها أفعالاً لفظيّة أوّليّة، وهي تتيح لنا -بما هي وحدات لفظيّة تهيمن عليها وضعيّة ذهنيّة يمكن للمورفولوجيا التّعرّفَ عليها- الفصلَ بين الأشكال البسيطة والتّمييزَ بينها"[1].

ودراسة «يولس» للأشكال البسيطة تقدّم أفكاراً مهمّة من قبيل ما ينشأ من صلات بينها وبين الأشكال العالِمة أو الأدبيّة. لقد اعتبر المؤلِّف أنّ هذه الأشكال ترتبط بالأشكال البسيطة وفق مبدأ الاشتقاق: فالأقصوصة انتقال وتحوّل لشكل القصّة الأخلاقيّة (Le cas) التي تعبّر عن ذهنيّة تشتّت المعايير، والملحمةُ هي توسّع للقصّة الخرافيّة (La geste). وأمّا قصّة القدّيسين (La légende) التي تجمع حكاياتهم وشهاداتهم فقد أنتجت أساطيرَ الرّياضيّين في العصر الحديث[2].

والظّاهر من الدّراسات الغربيّة للأشكال الوجيزة أو البسيطة اشتمالُ هذه الأشكالَ الرّائجة في ثقافتهم وتدقيقُ النّظر في كلّ واحد منها بحثاً عمّا يكون بينها جامعاً حيناً ومفرِّقاً حيناً آخر. وإذا كانت هذه الدّراسات لا تميّز داخل هذه الأشكال بين ما ينحو منحى الهزل مثل النّادرة وما يتوجّه إلى تقديم العبرة والموعظة مثل الحكمة والمَثَل والقول المأثور، فهي تخصّص أحياناً حيّزاً ظاهراً للأشكال الوجيزة في الشّعر. وهذا أمرٌ ملحوظٌ في كتاب «مونتاندان» في القسم الموسوم بـ«الشّعر والإيجاز».

والمؤلّف يقرّ في بداية هذا القسم بأنّ الشّعر يشمل «رسميًّا» أشكالاً شعريّة وجيزة بما أنّ النّقد يميّز تقليديًّا بين القصائد الطّوال والقصائد القصار والأشكال الشّعريّة الخاطفة التي يقتصر الكلام فيها على بيت وحيد مثلما كان الأمر قديماً عند الشّاعر الإغريقيّ «ميناندر» (MENANDRE) وعند الشّاعر الفرنسيّ «أبولينير» (APOLLINAIRE) والشّاعر الألمانيّ «شيللر» (SCHILLER) في العصر الحديث، وعند غير هؤلاء من الشّعراء. ولقد ذكر المؤلّف أمثلةً من الشّعر الوجيز تجسّمت في «التريولاي» (Le triolet) المتكوّن من ثمانية أبيات يتطابق منها الأوّل والرّابع والسّابع، وفي الأدواريّة (Le rondeau) التي تتكوّن من ثلاثة عشر بيتاً، وفي رباعيّات

1 ANDRE JOLLES, *Formes simples*, p. 211.

2 *Formes simples*, pp. 52-53. ويتحدّث المؤلّف بخصوص الأرقام القياسيّة التي يحقّقها الرّياضيّون في عصرنا والتي تستأثر بعناية فائقة وتُكسِب صاحبها وبلادَه شهرةً واسعة وبهذا يكون التّحوّل من إبراز حياة القدّيسين ورجال الكنيسة المسيحيّة إلى الإعلاء من شأن أبطال الرّياضة وتحطيم الأرقام القياسيّة.

«الخيام» التي تحتفي بنشوة الحاضر وتتغنّى بالخمر والحياة العابرة[1].

لقد تناول «مونتاندان» أشكالاً مخصوصة من الشّعر الوجيز في أنواع من الآداب الغربيّة فخصّص حيّزاً من كتابه لشكل الليميريك (Le limerick) في انجلترا لدى كلّ من «لوفيس كارول» (LEWIS CARROLL) و«إدوارد ليير» (E. Lear). وأظهرُ ما يتميّز به هذا الشّكل الشّعريّ الوجيز تكوّنه من أبيات خمسة وتناوب القافية التي تَردُ تباعاً على هذا النّحو: أ – أ – ب – ب – أ، وتقديم ألوان من التّهكّم. وأمّا «الإيديل» (L'idylle) فهو من أعرق الأشكال الشّعريّة في التّراث الأدبيّ الغربيّ، وهو نمط شعريّ ذو ومض يقدّم لوحة أو مشهداً عابراً[2]. خلافاً لهذين الشّكلين يعتبر «الهايكو» (Le haiku) نوعاً شعريًّا وجيزاً مميّزاً للشّعر اليابانيّ، يتكوّن من كلمات قليلة ويلتفّ الكلامُ فيه على نفسه ويمّحي خيطُ العلامة ورسمُها بمجرّد أن يوضع فلا نجد فيه بحسب عبارة «بارط» موجاتٍ ولا دفقاتِ معنى[3]. وليس الأيجازُ عند شعراء «الهايكو» طريقةً في تركيز الفكرة. إنّه فحسبُ كلامٌ سريع، يخصّ الإدراك الحميميّ بالأشياء التي يعيها الانتباه، وهو قولٌ أقلُّ قاصدٌ دوماً «درجةَ الصّفر» التي يكون عندها اكتمالُه.

و«الهايكو» كما اعتبره «مونتاندان» "حدسٌ وفنّ شعريّ وقد امتزجا امتزاجاً خفيًّا وحلّ أحدهما في الآخر. إنّ «الهايكو» يحمل بصمةَ رؤيةٍ للعالَم يُوجد من خلالها الواقعُ وجوداً مباشراً، فلا يكون ثمّةَ مسافةٌ بين المعرفة العليا والبساطة اليوميّة. إنّ التّأثّرَ الذي يحرّكه اهتزازُ الزّمان وهشاشةُ الأشياء، وخفّةَ النّغم والهزءَ النّاتج عن التّأليفات غير المتوقّعة، تكوّن كلُّها أسسَ «الهايكو»"[4].

ثمّة في تعداد «مونتاندان» شكل وجيز آخر تميّز به الأسبانيّ «رامون غوماز دي لا سارنا» (RAMON GOMEZ DE LA SERNA)، وهو يندرج في إطار الأقوال المأثورة ويتسمّى بـ«الغريغيرياس» (Les greguerias). إنّه فنّ دقيق يعبّر عن الإحساس وعن الإدراك التّلقائيّ والحدسيّ للمتشابهات. وهو في تعريف «رامون غوماز» صرخة غامضة للأشياء ومحاولة لتعريف الأشياء التي لا تقبل التّعريفَ،

---

1 ALAIN MONTANDON, *Les formes brèves*, p. 137.

2 *Ibid.*, p. 143.

3 *Ibid.*, p. 145.

4 *Ibid.*, p. 146.

تجمع بين الاستعارة والهزء.

ويستوقفنا في دراسة «مونتاندان» للأشكال الشّعريّة الوجيزة تقريبُه بين قصيدة «الهايكو» اليابانيّة والقصيدة العربيّة و«شكل الغزل» الموجود في التّراث العربيّ – الأندلسيّ. لقد عرّف الغزل بأنّه "شكل وجيز في الشّعر الشّرقيّ، متكوّن من ستّة أبيات إلى ثلاثين بيتاً، يُتغنّى فيه بأطاييب الحياة وسكينتها، وقد تذكّره «غوته» في ديوانه الشّرقيّ"[1].

لا يملك النّاظر في هذه المقارنة إلاّ الثّناءَ على اطّلاع المؤلّف على آداب الشّعوب اطّلاعاً يجعل دراسة الأشكال الأدبيّة الوجيزة دراسةً تروم الشّمول بتنويع النّماذج، غير أنّ إدراجَه القصيدةَ العربيّةَ ضمن هذه الأشكال وتعريفَه الغزلَ هذا التّعريف، أمران يبعثان على الاحتراز الشّديد ممّا قدّمه المؤلّف.

فلئن اختلف العلماء بالشّعر من العرب في عدد الأبيات التي تتكوّن بها القصيدة، أتكون سبعة في الأقلّ كما اشترط ابن رشيق، أم عشرة تزيد كما رأى غيرُه، ولئن ميّزوا القصيدةَ المركبة التي يشتمل الكلام فيها على غرضين على نحو ما ذكر صاحب المنهاج، فإنّ هؤلاء لم يتشدّدوا في ضبط العدد الأقصى للأبيات في القصيدة بدليل أنّهم قسّموا القصائد تقسيماً تكون به طويلة أو متوسّطة أو قصيرة[2].

وأمّا تعريفُ «مونتاندان» الغزلَ من زاوية الحجم النّصّيّ والمحتوى أو المضمون الشّعريّ على وجه الخصوص فهو تعريف مغلوط يُحْوِجُ إلى التّصحيح من جهة الحجم والمحتوى. إنّ الغزل هو أحد فنون الشّعر العربيّ وأحد أغراضه المشهورة. وهو كما عرّفه قدامة بن جعفر "التّصابي والاستهتار بمودّات النّساء" وكما عرّفه ابن رشيق "إلْفُ النّساء والتّخلّق بما يوافقهنّ"[3]. وأمّا مسألةُ عددِ الأبيات في قصيدة الغزل فلسنا نعلم مصدراً قديماً ضبطها بما حدّده المؤلّف. فالشّعراء لا يتقيّدون بعدد معلومٍ من البيات في شعر الغزل. وهم يتفاوتون في إجراء القصائد بعدد الأبيات تفاوتاً كبيراً. فمنهم مَنْ يقدّم للغرض الأساسيّ بأبيات قليلة أو كثيرة مثلما فعل كعب بن زهير في مطوّلته «بانت سعاد»، ومنهم مَنْ يقصر القصيدة على الغزل مثلما فعل ابن

1 *Les formes brèves*, p. 150.

2 أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطّبعة الأولى، 2001، مادّة: «القصيدة»، ص ص: 323–324.

3 نفسه، ص: 303.

زيدون في عدد من قصائده وخاصّة في «أضحى التّنائي».

والمتحصّل من كتاب «مونتاندان» وجود أشكال شعريّة وجيزة في عصور متباعدة ولدى شعراء ينتمون إلى شعوب مختلفة. وهذا دليل على أنّ الشّعر لا تكوّنه النّصوص الملحميّة أو الدّراميّة ولا الأناشيد المطوّلة فحسب، بل إنّ تجارب الكتابة تؤكّد انغراسَ هذه الأشكال الوجيزة في عمق التّأليف الشّعريّ مثلما يؤكّد ذلك عدد من نصوص «هنري ميشو» و«رنيه شار» التي تستهدي بـ«إشراقات» «رامبو» وتعتمد ما وسمه «جروج بولاي» بـ«الاختصار المدهش»[1]. وسواء كان الشّكل الوجيز شكلَ متعة بما يعتمده من اقتصاد امتدحه «بارط»، أو كتابةَ تمرّد تشكّكُ في المضامين والأشكال المألوفة، فإنّه شكلٌ مُداورٌ ومناقِض، وهو يقدّم بديلاً للأنظمة القائمة. إنّ الشّكل الوجيز –في تقدير «مونتاندان»– يقوم بدور صراعيّ في الجدل الحاصل بين الانفتاح والانغلاق، للزّمانيّة الخطّيّة التي يسعَى إلى تجاوزها. وليس استشهادُه في خاتمة الكتاب بقولة المستقبليّ الإيطاليّ «مارينـاتي» (MARINETTI) الدّاعية إلى إيجاز الكلمات والحركات لإيجاد «مسرح تأليفيّ» سوى إقرار بأهمّية الأشكال الوجيزة وبدورها في تجديد طرائق الكتابة[2].

II. في تحديد القصيدة القصيرة في النّقد العربيّ الحديث

سيكون اعتمادنا في هذا التّحديد النّقديّ لقصار القصائد في الشّعر العربيّ الحديث دراسة أولى رائدة لعزّ الدّين إسماعيل سعى فيها المؤلّف إلى الإلمام بالظّواهر الفنّيّة والمعنويّة للشّعر العربيّ المعاصر[3]، ودراسة ثانية لعلي الشّرع صدرت بعد الدّارسة السّابقة بسنواتٍ وخُصّصت للقصيدة القصيرة في شعر أدونيس[4].

ميّز عزّ الدّين إسماعيل في الفصل الرّابع من كتابه هذا بين شكلين شعريّين هما «القصيدة القصيرة» و«القصيدة الطّويلة». وهو يعتبر "القصيدة العربيّة الطّويلة إنّما كانت تكتسب طولها في الواقع من اشتمالها على عدّة موضوعات غنائيّة [...] وعلى

1 ALAIN MONTANDON, *Les formes brèves*, p. 156.

2 *Ibid*, p. 162.

3 عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دار العودة، بيروت، الطّبعة الخامسة، 1988.

4 علي الشّرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1987.

مجموعة مفرّقة من المشاعر الجزئيّة السّريعة"[1]. والمؤلّف يرى أنّ "شوقي والمدرسة القديمة" قد أفادا من حملة العقّاد على "الصّورة التّقليديّة للقصيدة العربيّة" فصارت القصيدة مركّزة في غرض واحد دون أن يضيف إليها ذلك قيماً جديدة، ودون أن يتحقّق مفهوم «البنية الحيّة». وحين سعى المؤلّف إلى إفادة القارئ معرفةً "بماذا تفترق القصيدة الغنائيّة بما هي نوع أدبيّ عن القصيدة الطّويلة بما هي نوع آخر" عوّل على النّاقد الإنجليزيّ «هربرت ريد» (HERBERT READ) الذي عدّه واحداً من النّقّاد المعاصرين القلائل الذين واجهوا مشكلة الطّول والقصر في الأعمال الشّعريّة.

وليس الفرق بين القصيدتين راجعاً إلى الحجم "فالفرق بين القصيدة الطّويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطّول. وهذا الاختلافُ يثير مشكلة الغنائيّة، فنحن نسمّي القصيدة القصيرة في العادة غنائيّة. وكان ذلك يعني في الأصل قصيدة من القِصَر بحيث يمكن تلحينُها وغناؤها في فترة متعة. ويمكن تعريف القصيدة الغنائيّة من وجهة نظر الشّاعر بأنّها قصيدة تجسّم موقفاً عاطفيًّا مفرداً أو بسيطاً وهي قصيدة تعبّر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أمّا القصيدة الطّويلة فالنتيجة الطّبيعيّة هي أنّها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من الحالات العاطفيّة"[2].

يستدعي هذا الشّاهد الذي حرصنا على إيراده كاملاً جملةً من التّعليقات لعلّ أبرزها وأوكدها إطلاق الغنائيّة على القصائد العربيّة كلّها مرّة وعلى القصيدة القصيرة أيضاً. فإذا كان هذا الوسم النّقديّ ينطبق على نمطي القصيدة بَطُلَ اتّخاذُه مقياسَ تصنيف وتمييز. وأمّا الوسم بالغنائيّة فيثير إشكالاً لأنّ الغنائيّة لا تتحدّد بمسألة التّلحين والغناء وإنّما أساسُها صياغة المشاعر الإنسانيّة وتقديم الشّاعر لصورته الخاصّة وتشكيل صوته الفرديّ، وإن كان النّغم والموسيقى ممّا يتأسّس به الشّعر الغنائيّ، وكان التّكرارُ والتّرديدُ من أبرز سماته.

ويحرص عزّ الدّين إسماعيل لمزيد التّعريف بالفارق بين طِوال القصائد وقصارها، على إيراد تمييز آخر ذكره النّاقد الإنجليزيّ فيقول: "والنّتيجة التي ينتهي إليها «ريد» هي أنّه «عندما تسيطر الصّورة على المفهوم (أي عندما يُحَدَّدُ المفهومُ تحديداً كافياً ليُنْظَرَ إليه بوصفه وحدة مفردة، أي يُؤْخَذُ منذ البداية إلى النّهاية في توتّر ذهنيّ واحد)، فإنّ القصيدة يمكن أن تُعَرَّف بحقّ بأنّها (قصيرة).

---

1 الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 245.

2 نفسه، ص: 246. ولا يحدّد المؤلّف المصدر الذي أخذ عنه هذا الرّأي.

وعلى العكس، عندما يكون المفهوم غايةً في التّعقيد بحيث يتحتّم على العقل أن يستوعبه في وحدات غير متّصلة، ثمّ ينظّم أخيراً هذه الوحدات في وحدة مفهُومَةٍ فإنّ القصيدة تُعَرّف بحقّ بأنّها (طويلة)»"[1].

يُظهِر هذا الشّاهد انتقالاً من مقياس إلى آخر دون تبرير العدول عن المقياس الأوّل أو إبراز قصوره عن تحديد القصيدة القصيرة. ثمّ إنّ الحديث عن الصّورة والمفهوم يحتاج إلى التّوضيح إذ لا يُدْرِك النّاظرُ في الشّاهد المذكور الذي عوّل عليه عزّ الدّين إسماعيل المقصود بهما. فهل إنّ سيطرة الصّورة تعني غلبة المجاز والتّخيّل في بناء القصيدة، وهل إنّ المفهوم يُرادُ به الفكرة والتّأمّل الذّهنيّ؟

وإذا قابلنا الشّاهد الأوّل بالثّاني تساءلنا كيف تتحدّد القصيدة القصيرة بالغنائيّة وبإمكان التّلحين والغناء مرّة أولى، وبتحدّد المفهوم وبأخذه في توتّر ذهنيّ واحد مرّة أخرى؟

ويبدو استعصاء القصيدة القصيرة على التّحديد النّقديّ ظاهرةً تبرّر دورانَ التّعريفات السّاعية إلى ضبطها وتقييدها. والدّليلُ على هذا أنّ المؤلّف يقدّم مقياساً آخر يتمثّل في "البساطة والتّحدّد في العاطفة" ويعتبر التّعقيد ممّا يصعب تحقيقُه في الحيّز المحدود[2]. ويعقد مقارنةً بين القصيدة القصيرة وهي غنائيّة بطبعها، والقصيدة العربيّة التّقليديّة. وإذا كانت القصيدتان تشتركان في العاطفة أو الموقف العاطفيّ على حدّ ما رأى عزّ الدّين إسماعيل، فـ"إنّهما تختلفان من حيث التّعاملُ مع اللّغة والصّور والرّموز، كما تختلفان من حيث نوعيّةُ التّجربة ومدى أصالتها وصدقها وحيويّتها"[3].

ولئن كانت هذه الاعتبارات نسبيّةً في تقدير المؤلّف فإنّ الفارق الحاسم يتمثّل في ما سمّاه "معماريّة الغنائيّة المعاصرة" وهي قائمة بتصوير موقف عاطفيّ مفرد في اتّجاه واحد. والمؤلّف يستبعد في تحديده للقصيدة القصيرة مقياسَ الحجم أو قلّة عدد أسطر القصيدة، إذ "قد تكون القصيدة طويلةً من حيث عددُ الأسطر، بل قد تشتمل على عدّة مقاطع (كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حدّ ترقيم مقاطع القصيدة) ومع ذلك تظلّ غنائيّة، ومن ثمّ «قصيرة»، ما دامت تُصوِّر موقفاً

1 الشّعر العربيّ العاصر، ص: 247.
2 نفسه، ص: 247.
3 نفسه، ص: 251.

عاطفيًّا في اتّجاه واحد»[1].

لسنا نشكّ في أهمّية هذه النّظر النّقديّ الخاصّ بالقصيدة القصيرة لدى عزّ الدّين إسماعيل، غير أنّنا نخالفه في أمرين اثنين: أوّلهما بناء التّرادف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الغنائيّة لأنّ الغنائيّة ليست ممّا تتميّز به القصيدة القصيرة التي قد تَردُ نصًّا وجيزاً مُلْغِزاً يعتمد التّكثيف والاقتضاب ويكون اللّفظ القليل فيها مشتملاً على المعنى الكثير بإيماءٍ ولمحةٍ تدلّ عليه بحسب ما ذكره قدامة بن جعفر في باب الإشارة[2]، والأمر الثّاني الذي نخالف فيه المؤلّف هو اعتبارُه القصيدةَ الطّويلة من حيث عددُ الأسطر وتعدّد المقاطع قصيدةً قصيرة ما دامت تصوّر موقفاً عاطفيًّا في اتّجاه واحد. إنّ الدّارسين الذي قدّمْنا مواقفهم ومحدّداتهم للأشكال الوجيزة في الشّعر وفي غير الشّر قد اتّفقوا على القِصَر وتقلّص الحجم في هذه الأشكال كافّة، بل إنّ قصيدة «الهايكو» –على سبيل المثال– لا تتجاوز 17 مقطعاً يُتَلَفَّظُ بها في نفس واحد[3].

وممّا يُكسب بحثَ عزّ الدّين إسماعيل في القصيدة القصيرة أهمّيةً أكبر عدمُ اقتصاره على «التّنظير» لهذا الشّكل الشّعريّ الذي عُدَّ من أمارات التّحديث للشّعر العربيّ المعاصر ومن علامات الخروج على الصّورة التّقليديّة للقصيدة العربيّة. لقد أحصى المؤلّف أنواعاً ثلاثة للقصيدة القصيرة في هذا الشّعر ضبطها تباعا:

1. قصيدة الشّكل الدّائريّ المغلق

وهذا النّوع من قصار القصائد في تقدير المؤلّف نموذجٌ مثاليّ في بناء القصيدة القصيرة المعاصرة لأنّها تحقّق وحدة الشّعور وامتداد الرّؤية الشّعوريّة. والمثال المجسّم لهذا الشّكل قصيدة «مقاطع من السّمفونيّة الخامسة لبروكوفيف» للشّاعر العراقيّ عبد الوهّاب البيّاتي، وقد تكوّنت من ثمانية مقاطع متفاوتة الطّول ومن 41 سطراً. وقد فسّر المؤلّف انغلاق هذه القصيدة بتكرّر مقطعها الأوّل في نهايتها. واستجاب في نعتها

1 الشّعر العربيّ العاصر، ص: 251.

2 أورده تقيّ الدّين أبو بكر علي المعروف بابن حجّة الحمويّ. انظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الثّانية 1991، الجزء الثّاني، ص: 258.

3 «واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق، دراسة في جماليّات قصيدة الهايكو اليابانيّة مع شواهد مختارة»، تأليف كينيث ياسودا، ترجمة وتقديم: محمّد الأسعد، مراجعة: زبيدة علي أشكناني، سلسلة إبداعات عالميّة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد، 316، فبراير، 1999، ص ص: 67–68.

بالقِصَر إلى ما ذكره من مقياس تتحدّد به القصيدة القصيرة، فرأى أنّ "هيكلها البنائيّ يتمثّل في الشّعور بالوحدة والضّياع والبحث عن المرفأ وترقّب الخلاص، وكلّها مشاعر جزئيّة متجانسة. يتولّد بعضها من بعض، وتصنع في مجموعها موقفاً شعوريًّا موحّداً"[1].

2. قصيدة الشّكل المنفتح على اللاّنهائيّ

وهي قصيدة تتّفق في كلّ شيء مع الشّكل السّابق لكنّها تختلف عنه من جهة النّهاية التي تكون «غير نهائيّة» أو مفتوحةً، وذلك لإحساس الشّاعر بلا نهائيّة التّجربة. وهذا النّمط من قِصار القصائد نمطٌ مأثورٌ لدى كثير من الشّعراء المعاصرين في رأي عزّ الدّين إسماعيل لأنّ الإطارَ فيه مفتوح[2]. ولا يهدف الشّعراء الذين تخيّروا هذا الشّكل إلى نقل تجربة شعوريّة كاملة وإنّما يقتصرون على تحديد اتّجاه الشّعور ومساره النّفسيّ وتحريك مثير موضوعيّ لهذا الشّعور لدى المتلقّي. وقد عَدَّ المؤلّف هذا الشّكل الشّعريّ "أبسط كثيراً من معماريّة الشّكل السّابق" لأنّ الشّاعر يتحرّك في اتّجاه شعوريّ ممتدّ في خطّ مستقيم[3]. وحين انتظر القارئ استدلالاً من المؤلّف على طبيعة هذا الشّكل المُلابِس لسابقه، وطلب أمثلةً تتوضّح بها الأشباه والنّظائر بين الشّكلين فاجأه المؤلّفُ بأنّ نماذج هذا الشّكل في الشّعر المعاصر كثيرة، وخَيَّبَ انتظارَه لمّا اعتبر تحليلَ أحد هذه النّماذج من التّزيّد.

3. قصيدة الشّكل الحلزونيّ

ينتشر هذا الشّكل بكثرة في شعرنا المعاصر كما رأى المؤلّف، وفيه "يظلّ الهيكل البنائيّ للقصيدة شعوراً موحّداً أو مجموعة من المشاعر الجزئيّة المتجانسة والمتكاملة"[4]. وتكون الرّؤية الشّعوريّة الأولى على الدّوام مركزاً لكلّ انطلاقة إلى آفاق هذه الرّؤية. لقد فسّر المؤلّف تسميةَ هذا الشّكل بأنّ كلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ

---

1 خصّص المؤلّف خمس صفحات ونيّفاً لتحليل معماريّة هذه القصيدة (من ص: 252 إلى ص: 257). والقصيدة مأخوذة من ديوان النّار والكلمات، ديوان عبد الوهّاب البيّاتي، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1980، المجلّد الثّاني، ص: 471.
وقد ذكر عزّ الدّين إسماعيل مثالاً آخر لهذا النّمط من قِصار القصائد قصيدة للشّاعر السّودانيّ محمّد الفيتوري، من ديوانه عاشق من إفريقيا.

2 الشّعر العربيّ العاصر، ص: 259.

3 نفسه، ص: 260.

4 الشّعر العربيّ العاصر، ص: 260.

من نقطة الانطلاق الأولى، وبأنّ الشّاعر في هذه القصيدة يدور دورةً كاملة يستوعب خلالها الأفقَ الشّعوريّ الذي يتراءى له[1].

ولمّا رام المؤلّف مزيد التّحديد لقصيدة الشّكل الحلزونيّ رأى أنّ الشّعور الأوّل الذي يكون –كلّ مرّة– منطلقاً إلى آفاق الرّؤية المختلفة "هو في أغلب الأحيان ذو طابع تجريديّ. ومن ثمّ ضبابيّ إلى حدّ كبير، وهو يتكشّف في كلّ دفقة في القصيدة أو في كلّ دائرة من دوائرها"[2]. وأمّا الجامع بين هذا الشّكل والشّكل الأوّل هو التقاء الدّائرة الأخيرة بالدّائرة الأولى في القصيدة. والنّصّ الذي اختاره المؤلّف مثالاً لهذا الشّكل الحلزونيّ للقصيدة القصيرة هو «أغنية الشّتاء» للشّاعر المصريّ صلاح عبد الصّبور[3].

والنّاظر في هذا التّصنيف الثّلاثيّ لقصيدة القصيرة أو الغنائيّة في كتاب عزّ الدّين إسماعيل تستوقفه أمورٌ منها:

أ. تغليبُ المؤلّف المقياسَ المضمونيّ واعتبارُه التّجربةَ الشّعوريّةَ قاسماً مشتركاً بين قصار القصائد كافّة. لئن بدت تسميةُ كلّ منوع من الأنواع الثّلاثة تَذْكُر كلمة «الشّكل» فإنّ ما قدّمه المؤلّف من أفكار نقديّة لا يفي مسألة «الشّكل» أو «معماريّة الشّعر المعاصر» التي جعلها عنوان الفصل الرّابع من كتابه هذا. إنّ الرّؤية الشّعوريّة التي جعلها قاعدةَ بناء لقِصار القصائد ليس حكراً على هذا النّمط من الشّعر لأنّ طِوالَ القصائد تتشكّل –ضرورةً– برؤية شعوريّة أو بموقف وجدانيّ يبديه الشّاعر في بداية القصيدة أو يُظهره في عنوانها ويُقدّم تلوينات له توسّع دائرة النّظر فيه وتحلّل أبعادَه. والمثال على هذا قصيدة «الطّلاسم» للشّاعر المهجريّ «إيليا أبو ماضي». إنّ موقف الحيرة الذي بدا في عنوان النّصّ تواصل التّعبيرُ عنه من مقطوعة إلى أخرى، وأمّا الانغلاق فهو سمة بادية في بداية القصيدة وفي نهايتها تأكيداً لتحيّر الشّاعر المتكلّم فيها.

ب. عدم إيلاء الفروق البنائيّة بين النّماذج أهمّيةً، والدّليل على ذلك أنّ قصيدة البيّاتي التي عدّها المؤلّف مثالاً لـ«قصيدة الشّكل الدّائريّ المغلق» تختلف عن

---

1 نفسه، ص: 261.
2 نفسه، ص: 261.
3 نفسه، ص: 262. وتَردُ قصيدة عبد الصّبور في ديوانه أحلام الفارس القديم، انظر: ديوان صلاح عبد الصّبور، دار العودة، بيروت، 1988، المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 193.

قصيدة صلاح عبد الصّبور التي عُدّت في تصنيفه «قصيدة الشّكل الحلزونيّ» وذلك من جهة اعتمادها البنية المقطعيّة المرقّمة، وبسبب تقاصر السّطور الشّعريّة فيها تقاصراً يُختزَل فيه السّطرُ أحياناً في كلمة واحدة، ولأنّ الشّاعر يستنجد بيسوع المخلّص، وهذه مكوّنات لا توجَد في قصيدة «أغنية الشّتاء» التي تنزع الجملة الشّعريّة فيها إلى الطّول وتعاوُدِ البداية من جملة إلى أخرى، ويتكثّف التّعبير عن حالة الحزن ومشارفة الفناء بتقديم مشهد الأنا الشّاعرة.

ت. عدم استجابة «قصيدة الشّكل الحلزونيّ» لعدد من السّمات التي ضبطها لها النّاقد. إنّ غلبة الطّابع التّجريديّ على الموقف الشّعريّ في هذا النّمط من قصار القصائد ليس شرطاً لتشكّله بدليل أنّ المثال الذي تخيّره المؤلّف للإبانة عن هذا الشّكل لا يستوفي هذا الشّرط. فالنّاظر في قصيدة «أغنية الشّتاء» لصلاح عبد الصّبور لا يجد طابعاً تجريديًّا يميّز الموقفَ الشّعوريّ فيها. صحيح أنّها تصوّر شعوراً موحّداً هو عمقُ الإحساس بالحزن، وأنّها تتكوّن من جمل شعريّة عبّر عنها النّاقد بالدّفقات أو الدّوائر التي ترتسم دائرة فأخرى. وأمّا مسألة التّجريد فيها فلا تُعَدُّ مقياساً لتصنيف هذا النّوع من قِصار القصائد خاصّة حين ينحو الكلام الشّعريّ في بعض سطورها منحى الكلام اليوميّ المألوف وذلك من قبيل:

وقد أموت قبل أن تلحق رِجْل رِجْلا
وقد يُقال بين صحبي في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عَبَر
فيمن عَبَر
يرحمه الله[1]

إنّنا لا ندرك فعلاً حديثَ النّاقد عن ابتداء كلّ دورة من دورات القصيدة بشعور مبهم يرتبط بمقدم الشّتاء، أو حديثَه أيضاً عن انتهاء «أغنية الشّتاء» بنفس البداية التّجريديّة التي بدأت بها إحكاماً للرّبط بين البداية والنّهاية[2].

وإذا سلّم النّاظر في النّماذج المختارة أمثلةً تجسّم طبائع هذه القصائد القِصار بحقيقة القِصَر فيها تساءل عن المحدِّد النّوعيّ الفعليّ للقصيدة القصيرة لدى المؤلّف،

1 ديوان صلاح عبد الصّبور، المجلّد الأوّل والثّاني، ص ص: 194–195.
2 الشّعر العربيّ العاصر، ص: 266.

أَهُوَ مجرّد الحجم المتقلّص للنّصّ، أو تَعَاوُد الجمل الشّعريّة لتحليل موقف فكريّ أو حال وجداني يستأثر بجماع الشّاعر. ثمّ إنّ النّماذج التي عوّل عليها الباحث في القصيدة العربيّة القصيرة تنتمي إلى ما اصطلِح عليه بالشّعر الحرّ أو شعر التّفعيلة عند بعض الشّعراء الرّوّاد في العراق ومصر (السّيّاب، البيّاتي، عبد الصّبور)، ولهذا يبدو تمثيلها لهذا النّمط الشّعريّ غيرَ وافٍ بما تشتمل عليه مدوّنة الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر من نصوص قصيرة تشترك في تقلّص الحجم وفي تنوّع الصّياغات الخاصّة بهذا الشّكل الشّعريّ الوجيز.

لم يكن عزّ الدّين إسماعيل النّاقدَ العربيّ الوحيد الذي نظر في قِصار القصائد، فالنّاقد الأردنيّ علي الشّرع خصّص دراسة للقصيدة القصيرة في شعر أدونيس يهمّنا منها هنا الفصل الثّاني[1]. لقد بدأ المؤلّف هذا الفصل بضبط ماهية القصيدة القصيرة فاعتمد أيضاً النّاقد الإنجليزيّ «هربرت ريد» وأورد نفس الشّاهد الذي استند إليه عزّ الدّين إسماعيل في تحديد هذا الشّكل الشّعريّ الوجيز وأساسُه إمكانُ حَصْر المحتَوى بدفقة واحدة واضحة البداية والنّهاية[2].

ومؤلّف هذا الكتاب الخاصّ ببنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس يذكر سبقَ عزّ الدّين إسماعيل إلى معالجة هذا الموضوع وإلى تبنّيه تصوّر النّاقد الإنجليزيّ، ويلاحظ "أنّ عزّ الدّين إسماعيل لم يضف شيئاً إلى ما أتى به «هربرت ريد» فيما يتعلّق بماهية القصيدة القصيرة، ولكنّه حاول تطبيق آرائه على الشّعر العربيّ الحديث وبخاصّة الشّعر العربيّ في إنتاج الخمسينات من القرن"[3]. لكن هل أضاف «الشّرع» شيئاً إلى تحديد ماهية القصيدة القصيرة؟

لقد نقل المؤلّف شاهداً مطوّلاً ميّز فيه عزّ الدّين إسماعيل القصيدةَ القصيرة من القصيدة العربيّة التّقليديّة، وعلّق على ذلك بأنّ ما ذكره النّاقد المصريّ من اختلاف القصيدتين بالمعماريّة "قولٌ غيرُ دقيق ولا يتعلّق بالمعماريّة في شيء"[4]، وبأنّ الحديث

---

1 علي الشّرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1987. ويمتدّ الفصل الثّاني من ص: 51 إلى ص: 121.

2 علي الشّرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 51. وقد أثبت المؤلّف عنوانَ كتاب «ريد» والصّفحة التي نقل منها الشّاهد. انظر: هوامش الفصل الثّاني ص: 119.
HERBERT READ, ***Form in modern poetry***, London, 1984, p. 66.

3 علي الشّرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 52.

4 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 53.

عن "وحدة العاطفة في اتّجاه واحد" حديث معتّم لا يحمل دلالة معماريّة ما، ولا يخدم بالتّالي عمليّةَ التّمييز بين القصيدتين. ويضيف الشّرع في سياق تعليقه على آراء عزّ الدّين إسماعيل بخصوص القصيدة القصيرة الغنائيّة أنّ حديثه "يبتعد كثيراً عمّا أراده «هربرت ريد»"[1] لأنّ النّاقد الإنجليزيّ انتهى إلى أنّ قِصر القصيدة أو طولها أمرٌ مرهون بالعلاقة القائمة بين الشّكل والمحتوى. ويخلص الشّرع من كلّ هذا إلى أنّ القصيدة القصيرة دفقة، وإلى أنّ هذا التّصوّر لها ليس يقتصر على كثير من قصائد الشّعر العربيّ المعاصر، بل ينطبق أيضاً على كثير من قصائد الشّعر العربيّ القديم التي جاءت دفقات شعريّة محتواة بأبيات شعريّة أو بمقطّعات يجمعها ما يُسمّى بالقصيدة. وهو يقدّم تعريف «ريد» للقصيدة القصيرة ويهمل التّمييز الذي أقامه عزّ الدّين إسماعيل بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربيّة التّقليديّة[2].

إنّنا نستعيد هنا ما ذكرناه سابقاً من غموض بعض المقاييس التي قدّمها عزّ الدّين إسماعيل لتحديد القصيدة القصيرة وخاصّة وحدة العاطفة في اتّجاه واحد، والاقتصار في دراسة الشّكل على المحتوى الشّعوريّ، لكنّنا لا نتّفق مع الشّرع في اعتباره كثيراً من قصائد الشّعر العربيّ القديم دفقات شعريّة، دليلُنا على هذا مطوّلات عديدة في ديوان المتنبّي وأبي تمّام وابن الرّومي، وفي مدوّنة الشّعر العربيّ القديم عامّة.

إذا تجاوزنا مآخذ الشّرع على تحديد عزّ الدّين إسماعيل للقصيدة القصيرة وتساءلنا عمّا يقدّمه أوّلُ النّاقديْن مقابلاً لآراء الثّاني، وجدنا الشّرع لا يُظهر التزاماً بما حدّد به «هربرت ريد» هذه القصيدة رغم إشادته بتعريفه لها، وألفيناه يقدّم مقياساً آخر طرفاه «التّأزّم والانفراج» مرّة أولى، و«التّحفيز والتّفريغ» مرّة أخرى مستنداً إلى بحث في الشّعر العربيّ القديم خصّصه «ريمون شاندلين» (RAYMOND P. SHENDLIN) لشعر المعتمد بن عبّاد، ووقف فيه على ظاهرة بارزة سمّاها التّأزّم والانفراج وأساسها "أنّ البيت الشّعريّ الواحد أو المقطعة الشّعريّة غالباً ما تتألّف أو تتشكّل من تركيبين لغويّين، في التّركيب الأوّل يستثير الشّاعر توقّع القارئ أو يحفّزه، وفي الثّاني يُشبع هذا الشّعورَ بالتّحفّز"[3].

---

1 نفسه، ص: 54.

2 نفسه، ص: 54.

3 علي الشّرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 58. والبحث المشار إليه عنوانه:
.../...

ولقد اعتبر الشّرع أنّ هذه الظّاهرة البارزة في شعر المعتمد بن عبّاد يمكن عدّها "ظاهرة تمثّل بنية فكريّة وقالباً أدبيًّا تأصّلاً في الشّعر العربيّ" وأنّ بنية التّأزّم والانفراج "قد استمرّت لتجدَ لها مكاناً بارزاً في بناء الشّعر العربيّ المعاصر وبخاصّة في بناء المقطّعات الشّعريّة أو القصائد القِصار"[1]، وأنّ أبرزَ مَن يمثّل هذه البنية الفكريّة في الشّعر العربيّ المعاصر هو أدونيس لأنّ كثيراً من قصائده القصيرة تقترب في بنيتها من بنية البيت التّقليديّ خاصّة من زاوية التّأزّم والانفراج.

يبدو عدد من هذه الآراء النّقديّة قابلاً للنّقاش والدّحض. وأوّل هذه الآراء تنميط الشّعر العربيّ القديم واعتباره كتلة واحدة وبنية متماثلة مستعادة من تجربة إلى أخرى ومن قصيدة إلى قصيدة داخل التّجربة الواحدة. والرّأي الثّاني الذي أقرّه الشّرع ومحصّله أنّ القالب الفكريّ الذي ساد الكثير من أبيات المعتمد الشّعريّة ومقطعاته يمكن اعتباره ظاهرة تمثل بنية فكريّة وقالباً أدبيًّا تأصّلاً في الشّعر العربيّ، رأيٌ لا سندَ له من تحليل ومن دراسة مقارنة تثبت صوابَه.

وأمّا إدراج الكثير من قِصار القصائد في شعر أدونيس في إطار بنية البيت التّقليديّ فممّا يصعب التّسليم بوجاهته خاصّة إذا نزّلنا تجربة الكتابة لدى أدونيس منزلتَها داخل فكر الحداثة وآفاقها في الإبداع، وإذا عمّقنا النّظر في العيّنات التي أوردها الشّرع لتأكيد أفكاره.

وما يعنينا هنا بصفة أساسيّة هو ما ذكره المؤلّف بخصوص "التّكنيك الشّعريّ الأدونيسيّ القائم على تأليف القصائد الطّوال من عدد كبير من القصائد القِصار" وعدم تجاهل "ظاهرة تواجد القصيدة القصيرة في شعر أدونيس كفَنّ تتجلّى من خلاله مهارةُ أدونيس وقدرته الشّعريّة الفائقة"[2]. وما يعنينا في هذا الحيّز من بحثنا تصنيف الشّرع للقصائد القِصار في هذا الشّعر.

لقد قدّم الشّرع تصنيفاً ثلاثيًّا تنقسم على أساسه هذه القصائد إلى:

1. قصائد ومقطّعات قصيرة ومبعثرة تبدو كلّ واحدة منها مستقلّة عن غيرها، وهذا النّوع من القصائد موجود في ديوانيْه الأوّلين «قصائد أولى» و«أوراق في الرّيح».

.../...

Form and structure in the poetry of al-Mu'tamid B. Abbād.

1 نفسه، ص: 59.

2 نفسه، ص: 56.

2. قصائد تُفرَد بعناوين خاصّة لكنّها لا تقوم بذاتها مستقلّةً عن غيرها في محتواها الفكريّ أو تشكيلها اللّغويّ لأنّها لا تُفْهَم إلاّ في ارتباطها بمقطّعات سابقة لها أو لاحقة بها. وهذا النّوع من القصائد القِصار متوفّر في ديوان أغاني مهيار الدّمشقيّ الذي عدّه الشّرع قصائد قصيرة متآلفة.

3. قصائد تجمع بين النّوعين السّابقين، ويمكن اعتبارها جزءاً من كلّ أو كلاً تامًّا مستقلاً. والمثال لها موجود في ديوان «المسرح والمرايا» وفي القسم المُعنوَن بـ«مرايا وأحلام حول الزّمن المكسور»[1].

وإذا كان هذا التّصنيف لقِصار القصائد في شعر أدونيس يعتمد استقلالَ الواحدة منها عن سواها أو تآلفَها على سبيل المقابلة أو التّعلّق أو التّكامل، فإنّ المؤلّف يقدّم تصنيفاً آخر أساسُه قاعدة التّأليف للقصيدة القصيرة في شعر أدونيس، وهو يميّز بين أنواع ثلاثة من قِصار القصائد تباعاً:

1. **القصيدة القصيرة المؤلّفة على هامش بُنى فكريّة وأشكال فنّيّة موروثة.**

والأمثلة التي ذكرها المؤلّف لهذا النّوع كثيرة تدور في ظلّ تجارب تاريخيّة وحضاريّة وفكريّة معروفة[2]. وأمّا الأطر والبُنى الفكريّة التي استغلّها أدونيس في هذا النّوع من قِصار القصائد فهي البنى الأسطوريّة وعلى رأسها أسطورة الفينيق. ومن الأمثلة التي ذكرها المؤلّف هنا «مرآة للسّؤال» و«حلم» و«ساحر» وهي من ديوان المسرح والمرايا.

يضيف المؤلّف إلى البنية الأسطوريّة التي تتألّف بها هذه القصائد ما سمّاه معطيات المذهب التّناسخيّ القائم على أساس الدّورة المستمرّة في التّشكّل أو على أساس الظّهورات اللاّمحدودة التي يمرّ من خلالها الكائن[3]، والأمثلة الدّالّة على ذلك قصائد «مرآة الطّواف» و«كيمياء النّرجس» من ديوان المسرح والمرايا.

2. **القصيدة القصيرة المبنيّة على أساس المقابلة**

إنّ المقابلة بين الأفكار والصّور تساعد على معالجة المتباين من الأفكار والصّور

---

1 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص ص: 56–57.
2 نفسه، ص: 68.
3 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 74.

على صعيد واحد. وهي ظاهرة بارزة في القصائد القِصار والطِّوال لأدونيس على حدّ سواء[1]. وقد سعى المؤلف باعتماد أمثلة من قبيل قصيدة «العصفور»[2] وقصيدة «مرآة للسّؤال»[3] إلى إبراز صور المقابلة بين مفاصل القصيدة، وأبان أبعاد المقابلات في قِصار القصائد.

3. القصيدة القصيرة المبنيّة على أساس تتبّع المنظورات المتعدّدة لنقطة مركزيّة

ومن أبرز خصائصها التّمركز في نقطة معيّنة ثمّ الامتداد والتّوسّع بتتبّع المنظورات المحتملة لهذه النّقطة. وقد عَدَّ الشّرع هذه البنيةَ ظاهرة في مراحل متأخّرة من شعر أدونيس "تكشف عن مهارة شعريّة كبيرة وعن قدرة كبيرة في التّحليل"، وفسّر وجودها بغياب الحسّ الحكائيّ أو القَصّ في شعره، وأعلى من شأنها لأنّها "تعكس جهداً عقليًّا مركّزاً وربّما تكشف عن تخطيط فكريّ واعٍ للعمل الشّعريّ أو عن حدْس فنّيّ مصقول"[4].

لقد أكثر المؤلِّف من النّماذج الدّالّة على هذا النّوع من قِصار القصائد وذلك من قبيل «هاوية» و«مرآة للعين والزّمن» و«الموجة»[5]، وأظهر كيف تتناسل الصّور من بؤرة دلاليّة من قبيل الفكرة الدّالّة على التّضحية كما هو الحال في قصيدة «مرآة للعين والزّمن»، ومن نقطة تمحور في قصيدة «الموجة» تتولّد منها منظورات إيحائيّة[6].

4. القصيدة القصيرة المبنيّة على المراوحة بين نوعين من الزّمن

والمقصودُ بهذه التّسمية للقصيدة بناء الصّلات فيها بين الزّمن المطلق اللامحدود والزّمن الطّبيعيّ المتعارف عليه. لقد اعتمد الشّرع لتوضيح هذه البنية قصيدة «شجرة النّهار واللّيل»[7] وقصيدة «التّائه»[8] فأشار إلى غموضها وإلى صعوبة

---

1 نفسه، ص: 88.

2 أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1985، المجلّد الثّاني، ص: 236.

3 نفسه، ص: 174.

4 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 98.

5 القصائد واردة تباعاً في «أغاني مهيار الدّمشقيّ» و«المسرح والمرايا».

6 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 107.

7 أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، ص: 437.

8 نفسه، ص: 432.

الحديث عن الأبعاد الزّمنيّة فيها. وحلّل حركةَ الكائن البشريّ في الوجـود في فقرتهـا الأولى، وأبعاد الموت في صوت القصيدة في الفقرة الثّانية[1]. ومـع تـشابه القـصيدتين في بنية المراوحة بين زمنين فإنّ الاخـتلاف بينهمـا يتمثّـل في نزعـة التّفـاؤل العاليـة في القصيدة الأولى، وتجسيد التّشاؤم وخيبة الأمل الكبرى في الثّانية.

وممّا يحصّله النّـاظر في دراسـة النّاقـدَيْن للقـصيدة القـصيرة في الـشّعر العربـيّ الحديث أمور نجملها فيما يلي:

أ. تعويل عزّ الدّين إسماعيل وعلي الشّرع على تعريـف النّاقـد الإنجليـزيّ «ريـد» في ضبط معالم القصيدة القصيرة دون حرص على اعتماد ما ورد في هذا التّعريـف مـن تأكيد الاندماج بين الشّكل والمحتوى.

ب. تغليب المحتوى على الشّكل في سائر الأنواع التي قـدّمها النّاقـدان عنـد تـصنيف القصائد القِصَار في الشّعر العربيّ الحديث. فتركيزُ عزّ الدّين إسماعيل على وحـدة الشّعور في القصيدة القصيرة وعلى تحرّك الشّاعر في اتّجـاه شـعوريّ ممتـدّ في خـطّ مستقيم، وعلى مجموعة من المشاعر الجزئيّة المتجانسة والمتكاملة، واعتمـادُ علـي الشّرع في تصنيف قِصارِ القصائد البنيةَ الفكريّة والأسـطوريّة ومـسألةَ المقابلـة بـين الصّور والأفكـار، وبنيـةَ المنظـورات المتعـدّدة لنقطـة مركزيّـة، ممّـا يؤكّـد تغليـبَ المحتوى على الشّكل. فـلا يُـبرزُ الـسّمات البنائيّـة الدّقيقـة لكـلّ نـوع مـن هـذه القصائد، وكيفيّة تشكّل المحتوى تشكّلاً مخصوصاً بكـلّ شـاعر وبهـذه النّـصوص نصًّا نصًّا.

ت. إهمال ظاهرة أساسيّة تبرز في القصيدة القصيرة بالـضّرورة وهـي التّكثيـف واكتنـاز التّأليف فيها. إنّ الأمثلـة الـتي أوردهـا عـزّ الـدّين إسماعيـل وتـولّى تحليلـها في الفصل الرّابع من كتابه المذكور تبدو قصيرةً إذا ما قورنت بقصائد مُطوّلة للـسّيّاب ولعلي محمود طه ولإيليا أبو ماضي على سبيل التّمثيـل لا الحـصر. لكـنّ قـصيدة البيّاتي، «مقاطع من السّمفونيّة الخامسة لبروكوفيف» لا تُعَـدُّ قـصيرةً فعـلاً لأنّهـا متكوّنة من مقاطع ثمانية يطول بعضُها أحيانـاً، ولأنّ التّكثيـف فيهـا غـيرُ ظـاهر مثلما هو الحال في المقطع الرّابع الذي بدا فيه الوصف المسرِّد ولأنّ معاودة التّعـبير عن «الشّعور بالوحدة والضّياع» لا تلوين فيها، ولذا يعسر التّسليم بأنّهـا "نمـوذج

---

1 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 115.

مثاليّ في بناء القصيدة القصيرة المعاصرة"[1].

وأمّا الأمثلة التي قدّمها علي الشّرع نماذجَ لِقصَار القصائد في شعر أدونيس فهي أكثرُ تجسيماً للشّكل الوجيز في الشّعر العربيّ الحديث، وأكثرُ استجابةً لما يقوم عليه هذا الشّكل من تكثيف البناء واقتضاب الكلام، غير أنّ أمثلةً أخرى أوردَها المؤلّف أدلّة على «ظاهرة التّأزّم والانفراج» في شعر أدونيس، وعلى اقتراب بنيتها من بنية البيت التّقليديّ لا تقبل الاندراج ضمن الشّكل الشّعر الوجيز لأنّ المقاطع التي أوردها النّاقد من قصيدة «أوراق في الرّيح» تمثّل مفاصلَ في هذا النّصّ المطوّل المتكوّن من 67 مقطعاً، بعضُها ثنائيّ السّطر الشّعريّ وكثيرٌ منها يتجاوز ذلك. فإذا اقتصرنا على هذين المقطعين الواردَيْن في تحليل الشّرع «للقصيدة الأدونيسيّة القصيرة وبنية البيت الشّعريّ»[2]

لأنّني أمشي

أدركني نعشي

لأنّه روى من دمه قوله

لأنّه أسمَى من كلّ من حوله

قالوا له أعمَى

وانتحلوا قوله

تساءلنا بخصوص كيفيّة القراءة للشّعر: أ تكون تجزيئيّة تقتطع بعض مفاصل النّصّ وتهتمّ بها وحدها في استقلال عن البنية الكلّيّة له، أو قراءةً شاملةً كلّ المفاصل. إنّ الشّواهد الأربعة التي أوردها الشّرع هي مكوِّناتٌ لجسد نصّيّ ظاهر الطّول، وهي لا تقبل مقارنتها بالبيت الشّعريّ الواحد أو بالمقطعة الشّعريّة على أساس «التّحفّز والتّفريغ» في شعر المعتمد بن عبّاد خاصّة والمؤلّف لا يقدّم للقارئ أمثلة تقنع بهذه المقارنة. ويظلّ رأي النّاقد بأنّ النّماذج المبكّرة في شعر أدونيس تجيء بصيغ لغويّة جاهزة (Formulas) كصيغة الجملة الشّرطيّة، أو الطّلبيّة، أو الجملة المجسّدة لمبدأ العلّة والمعلول[3]، رأياً وجيهاً يؤكّد فعلاً ما تتّسم به هذه

1 الشّعر العربيّ العاصر، ص: 255. ويضيف المؤلّف أنّ هذا النّموذج يكشف لنا عن إطارها الخارجيّ الملتحم، وترابط جزئيّاتها داخل هذا الإطار ترابطاً عضويًّا حيًّا.

2 هذا عنوانٌ أثبته المؤلّف بالصّفحة 58 من دراسته المذكورة.

3 بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص: 60.

النّماذج من خصائص بنائيّة.

III. في تحليل أمثلة من قِصار القصائد في الشّعر العربيّ الحديث

سيكون هذا القسم من عملنا مخصّصاً لتحليل أمثلة من القصائد القِصَار في الشّعر العربيّ الحديث تخيّرناها قصيرة لا تتجاوز السّطور العشرة. وسيكون اهتمامنا هنا اختبارَ ما ضبطه الدّارسون للأشكال الوجيزة من مقاييس، وما حدّدوا به القصيدةَ القصيرة من ضوابط، وتبيّن ألوان التّأليف الخاصّ بهذا النّمط من الشّعر في تجارب يختلف أصحابها من جهة الانتماء إلى اتّجاهات أدبيّة وفكريّة، ومن ناحية المشاركة في حركة الحداثة والسّبق إلى هذا كتابة القصيدة القصيرة.

1. قِصار القصائد في شعر أدونيس

يُفسَّر نظرُنا في طبيعة القصيدة القصيرة وفي خصائص بنيتها لدى أدونيس بأمرين اثنين: اعتبارُه من السّابقين في الشّعر العربيّ الحديث إلى كتابة هذا النّوع من القصائد، وكثرةُ النّصوص القصيرة في مدوّنته. لقد تعدّدت قِصار القصائد في ديوانه الأوّل «قصائد أولى» الذي نُظمت قصائده فيما بين سنتي 1947 – 1955، وفي ديوانه الثّالث «أغاني مهيار الدّمشقيّ» الذي كُتبت قصائده فيما بين سنتي 1960 – 1961، وفي عدد من قصائد ديوانه الثّالث «**كتاب التّحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنّهار**» (1961 – 1965)[1] وفي عدد آخر من ديوانه الرّابع «المسرح والمرايا»

1 أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1985، الصّفحات: 35، 37،38، 41، 47، 57، 61، 67، 68، 70، 75، 76، 78، 79، 88، 90، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 100، 101، 102، 102، 206، 218، 253، 254، 255، 257، 258، 259، 260، 261، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 284، 286، 287، 289، 290، 291، 292، 293، 296، 297، 298، 300، 301، 303، 305، 307، 309، 314، 315، 316، 317، 321، 322، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 345، 348، 349، 350، 351، 352، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 367، 368، 369، 370، 371، 373، 385، 386، 387، 388، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 398، 399، 400، 401، 402، 408، 409، 410، 415، 416، 417، 422، 424، 428، 429، 430، 435، 436، 438، 439، 440، 441، 442، 446، 447، 448، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 504.

(1965 – 1967)[1] وديوانه الخامس «هذا هو اسمي»، وديوانـه السّادس «المطابقات والأوائل».

لقد أحصينا في مدوّنة الشّاعر المنشورة في هذه الطّبعة أكثر من مـائتين وستّين قصيدة قصيرة تشغل حيّزَ الصّفحة حينـاً وجـزءاً منهـا حينـاً آخـر فتجـيء القـصيدةُ شديدةَ القِصَر أشبهَ ما تكون بالومضة[2]. وليست قِصار القصائد في هذه المدوّنة مـستقلّةً بموضع واحد داخل كلّ ديوان من دواوين الشّاعر بل نجدها متوزّعـة علـى مـسافات تقصر أو تطول بما يعني أنّ أدونيس يترك هذا الشّكل الـوجيز إلى حـين ليعـود إليـه فكأنّه شكل أثيرٌ لديه لم يتخلَّ عنه إلاّ في ديوان «مفرد بصيغة الجمع» الذي اعتمـد

---

1 أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الثّـاني، الـصّفحات: 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 45، 46، 47، 48، 57، 58، 59، 60، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 71، 77، 78، 85، 86، 87، 93، 157، 158، 171، 173، 174، 177، 178، 179، 190، 191، 192، 193، 196، 219، 220، 221، 224، 230، 231، 232، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 243، 247، 425، 426، 427، 428، 430، 431، 432، 433، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 454، 455، 456، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 494.

2 انظر على سبيل المثال القـصائد التّاليـة: أسـرار، (ص: 37)، الـشّمس (ص: 426)، صـورة حـيرة (ص: 61)، هوى ريشتي (ص: 67)، الفجر (ص: 68)، شرف الجمال (ص: 74)، وحدة (ص: 79)، مواعيـد (ص: 91)، الأشـياء (ص: 95)، رجـاء (ص: 96)، صـورة سـحر (ص: 98)، الدّروب (ص: 100)، الكاهنة (ص: 101)، كلمات لليأس (ص: 106)، الأيّام (ص: 258)، ينام في يديـه (ص: 270)، حجـر (ص: 286)، الـصّخرة (ص: 291)، الـبلاد القديمـة (ص: 315)، الـبرق (ص: 321)، الأرض الثّانيـة (ص: 332)، المـسافر (ص: 336)، الـذّئب الإلهـيّ (ص: 339)، تائه الوجـه (ص: 342)، الإلـه الميـت (ص: 346)، المدينـة (ص: 368)، النّهـار (ص: 385)، لا كلمـات بيننـا (ص: 387)، مـوت (ص: 389)، القوقعـة (ص: 391)، أرض الغيـاب (ص: 392)، الرّايات (ص: 399)، سـفر (ص: 407)، آدم (ص: 409)، جزيـرة الحجـر (ص: 410)، من أنت (ص: 417)، مرثية عمر بن الخطّاب (ص: 424)، مرثيـة (ص: 420)، شـجرة (ص: 497).

وانظر أمثلة أخرى في المجلّد الثّاني: الجائع (ص: 45)، النّـوم والنّهـوض مـن النّـوم (ص: 46)، مرآة للشّرع (ص: 57)، الفروض (ص: 57)، هم (ص: 59)، الماضي (ص: 63)، الشّاعران (ص: 67)، مرآة وجه يروي (ص: 77)، مرآة للقرن العـشرين (ص: 177)، مـرآة للغيـوم (ص: 178)، مرآة لمعاوية (ص: 179)، صـنين (ص: 220)، وجـه البحـر (ص: 231)، المئذنـة (ص: 237)، الكتابة (ص: 425)، بحث (ص: 426)، الاسم (ص: 428) الشّاعر (ص: 431)، أدونيس (ص: 435)، أول الفضاء (ص: 472)، أوّل التّسمية (ص: 482)، أوّل الصّدق (ص: 486)، أوّل الحشد (ص: 487)، أوّل الحياة (ص: 488)

فيه تأليفُ الشّعر إرسالَ الكلام وتعقيدَ بنيتـه وإبعـادَ النّشيد وإضعاف إيقـاع الـوزن والقافية.

وممّا يلفت النّظرَ في هذه القصائد القصيرة انتظامُ كثير منهـا داخـل سـرادُقات تحدّها فتؤلّفُ بعضُ مجموعـات القـصائد أجنحـةً لبنايـة الـدّيوان أو عناقيـدَ تجـيء القصائدُ حبّات في عنقود منها. والمثال على ذلك أنّ عدداً من قِصار القصائد في ديـوان «أغاني مهيار الدّمشقيّ» تشترك في لفظ «مرثيـة» في عناوينهـا، وأنّ عـدداً آخـر مـن قصائد هذا الدّيوان تشترك في لفظ «شجرة» مكوِّناً للمركّب الإضـافيّ في عناوينهـا، وأنّ مجموعة ثالثة من القصائد في ديوان «المسرح والمرايا» تـضمّ في عناوينهـا لفـظ «مـرآة» وأنّ عدداً كبيراً من قصائد «الأوائل» تبدأ عناوينها بلفظ أوّل مضافاً إلى اسم آخر.

إنّ هذا النّهج في تأليف القصائد القِصَار ودورانهـا علـى ألفـاظ بعينهـا تـشكّل البؤرة المشعّة فيها، ممّا يُظهـرُ تقنيـةً مخـصوصةً بتـأليف القـصيدة القـصيرة في شـعر أدونيس أساسُها توليدُ الكلامَ الشّعريّ بتتابع الدّفقات واسترسال النّبضات لمدّ أنفـاس الشّعر. وكأنّ القصيدة القصيرة بهذه الكيفيّة في النّـشأة والتّولّـد تـبني مـشهداً سـريعاً ينطفئ ليتّقد من جديد، وكأنّ القارئ لهذه النّصوص الوجيزة يتابع من خلالها صوراً ثابتةً أو متحرّكة لمدينـة أو مَعْلَـم أثـريّ أو يـسترسل في تأمّـل شـريطِ أحـداث تـترى وتتلاحق.

وإذا كانت عديد القصائد القِصار في مدوّنة الشّاعر تُغْـري بالتّحليـل واسـتـصفاء الأبعاد، ولمّا كان عددها يحول دون النّظر فيها جميعها، تخيّرنا أمثلة نستبينُ منهـا طريقةَ التّأليف لهذا النّمط من الشّعر وطبيعةَ المشاغل التي عبّرت عنها قِصار القصائد في شعر أدونيس وحرصْنا على أن يكون الاختيار شاملاً أعمالـه الكاملـة في المجلّـدين وأن تكون النّماذج خمسةً في كلّ مجلّد[1].

والنّاظر في هذه النّصوص يجدها متكوِّنة بمجموعة سـطور شـعريّة لا تقـلّ عـن السّتّة ولا تتجاوز العشرة خلافاً لعدد آخر من القصائد الـتي يـتقلّص حجمهـا تقلّـصاً

---

1 اخترنا من المجلّد الأوّل القصائد التّالية: لي أسراري (ص: 293)، اليـوم لـي لغـتي (ص: 317)، حجر الصّاعقة (ص: 341)، القوقعة (ص: 391)، شجرة الكآبة (ص: 447)، ومن المجلّد الثّاني القصائد التّالية: الجائع (ص: 45)، مرآة لمسجد الحسين (ص: 86)، مـرآة للعـين والـزّمن (ص: 193)، الجنون (ص: 433)، أبو تمّام (ص: 445).

شديداً فلا تتجاوز السّطور الأربعة ولا تستدعي قراءتها أيَّ توقّف[1]. والجامع بين هذه النّصوص المتقاربة في القِصَر انتماؤُها إلى شعر التّفعيلة، واستخدامُ الشّاعر تفعيلة أحد البحور المفردة حيناً وتفعيلتي أحد البحور المركّبة حيناً آخر[2]، ممّا يؤكّد خروج القصيدة الأدونيسيّة القصيرة على «تنظير» نازك الملائكة للشّعر الحرّ بخصوص تعويل الشّاعر المنتمي إلى هذه الحركة على «البحور الصّافية» وعدم صلاح البحور الأخرى للشّعر الحرّ على الإطلاق لأنّها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها[3].

وتشترك هذه النّماذج أيضاً في الإبقاء على الإيقاع الطّرفيّ النّاشئ بالقافية والرّويّ في خاتمة السّطور الشّعريّة. إنّ الشّاعر لا يلتزم الصّوت الواحد المتكرّرَ في آخر كلّ سطر ولكنّه يعوّل عليه تعويلاً ظاهراً لإيقاع النّغم إجراء وموسيقى القصيدة. وتتّضح فاعليّة التّقفية في القصائد المختارة على هذا النّحو:

1. قصيدة «لي أسراري»

تتكوّن القصيدة من سبعة سطور يجمع صوتُ التّاء السّاكنة بين سطرها الثّاني والرّابع وصوت التّاء الممدودة بالكسرة الطّويلة في السّطور الثّلاثة الأخيرة.

---

1 من الأمثلة على ذلك: شرف الجمال (ص: 74)، حجر (ص: 286)، موت (ص: 389) في المجلّد الأوّل، هم (ص: 59)، مرآة الغيوم (ص: 178)، صنين (ص: 220)، المئذنة (ص: 237)، أدونيس (ص: 435) في المجلّد الثّاني.

2 استخدم تفعيلة الرّمل في قصيدة لي أسراري، وتفعيلتي البسيط في قصيدة أبو تمّام وقصيدة اليومَ لي لغتي.

3 نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطّبعة التّاسعة، 1996، ص: 86.

2. قصيدة «اليوم لي لغتي»

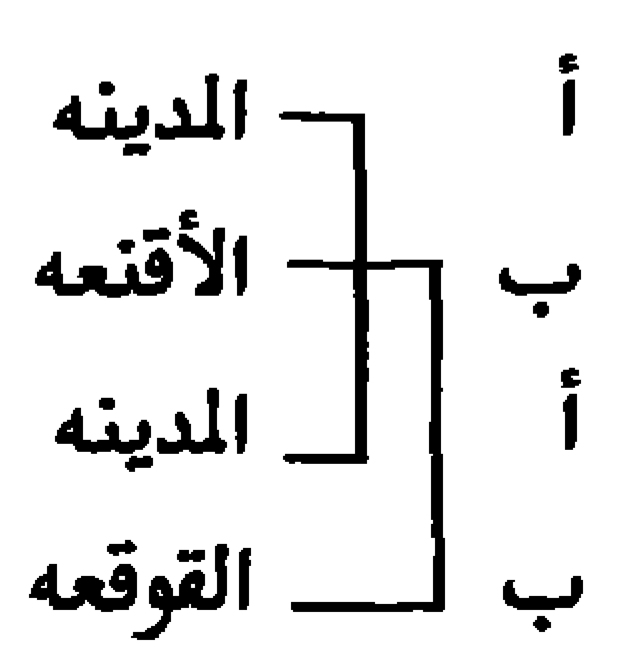
تتكوّن من سطور عشرة يصل بين نهاياتها صوتُ التّاء الممدود بالكسرة في ثمانية منها وتعتمد التّقفية في القصيدة التّركيبَ الإضافيَّ تُنسب فيه الأسماء إلى المتكلّم المفرد (مملكتي، أروقتي، رئتي، مجمرتي، لغتي، سِمَتِي، أجنحتي).

3. قصيدة «حجر الصّاعقة»

تتكوّن من سبعة أسطر شعريّة تَردُ القافية فيها متنوّعة برويّ ساكن هو الهاء السّاكنة في السّطر الأوّل والثّالث والسّابع، وبرويّ متحرّك بالعين المكسورة في السّطر الثّاني والرّابع، وبرويّ ثالث تمثّله الرّاء المشبعة بالفتحة. ونجد في القصيدة نوعين من القوافي: المتقاطعة (السّطر الثّاني والرّابع) والمتعانقة (السّطر الخامس والسّادس) ويساهم الصّوت الحلقيّ المتبوع بالهاء السّاكنة في بداية القصيدة وفي خاتمتها في تمثيل وقع الصّاعقة.

4. قصيدة «القوقعة»

تتكوّن من ستّة سطور تَردُ أربعةٌ منها مقفّاة بالهاء السّاكنة النّائبة عن التّاء (المدينه، الأقنعه، القوقعه) ويَردُ سطران مختوميْن بصوت النّون المشبعة بالفتحة الطّويلة تَرِدُ في تركيب إسناديّ فعليّ يكون الفاعلُ فيه ضمير المتكلّم الجمع (هتفنا، اكتشفنا) وتعتمد القوافي بنية التّقاطع في السّطرين الأوّل والرّابع وفي السّطرين الثّاني والخامس) على هذا النّحو:



5. قصيدة «شجرة الكآبة»

تتكوّن من ثمانية سطور تعتمد فيها التّقفية صوتَ التّاء المخفّفة المتحوّلة هاءً في خمسة منها وصوتَ اللاّم مُجْرًى بالضّمّة مرّتين (الكلامُ، الظّلامُ)، وتشترك الكلمات الختاميّة الحاملة للرّويّ في الاسميّة. وينفرد السّطر الرّابع المتناهي في القِصَر (صَدًى) بانتفاء النّغم الصّوتيّ بسبب طبيعة الكلمة الوحيدة فيه.

6. قصيدة «الجائع»

تتكوّن من سطور سبعة بعضها شديد القِصَر، لا نجد تجاوباً تقفويًّا بينها إلاّ في السّطر الثّاني والثّالث والسّابع بصوت القاف مُجْرَاةً بالفتحة الطّويلة. وتشترك الكلمات الختاميّة في هذه السّطور في الصّيغة الصّرفيّة لأنّها تجيء على وزن «فَعَلٌ» و«فُعُلٌ». وتحدث القاف في السّطور الثّلاثة تجاوباً مسموعاً وقرعاً قويًّا.

7. قصيدة «مرآة لمسجد الحسين»

تتكوّن من سطور ثمانية، وتبرز التّقفية في سطورها الثّالث والرّابع بصوت التّاء السّاكنة (أناة، الصّلاة) والسّابع والثّامن بصوت النّون السّاكن (يديْن، الحسيْن). وفيها شبْهُ تقفية في السّطرين الأوّل والسّادس (تمشي، يبكي). والقافية النّحويّة في هذه القصيدة تجمع بين الأسماء والفعليْن وتعوّل على غُنّة في السّطرين الأخيرين.

8. قصيدة «مرآة للعين والزّمن»

تتكوّن من سطور سبعة ومن بيت عموديّ لشاعر صوفيّ أورده أدونيس بعد السّطر الخامس، وفيها رويّ أوّل بالميم المجرورة الواردة في مركّب بالإضافة في السّطرين الأوّل والخامس (رفعتُ دَمي، أبحثُ دمي)، وفيها رويّ ثان بالنّون المدودة بالفتحة الطّويلة في السّطرين الرّابع والسّابع (الكفنا، الزّمنا)، وفي آخر البيت العموديّ المضمّن بين السّطور (الوثنا) فيكون التّجاوب الصّوتيّ بين سطور أدونيس وبيت الشّاعر الصّوفيّ العربيّ.

9. قصيدة «الجنون»

تكوّنها سطور تسعةٌ متفاوتة الطّول ولا تبرز التّقفيةُ إلاّ في السّطر الخامس والسّابع والتّاسع (المسافاتِ، خطواتِي، الظّلماتِ)، لكنّ السّطور تتضمّن تقفيةً داخليّةً تكوّنها مركّبات إضافيّة متوزّعة داخل السّطور من قبيل ما ورد في السّطر الأوّل (طريقي طريقي) وفي السّطر السّادس (نفسي) والسّابع (خطواتي) والثّامن (نفسي).

10. قصيدة «أبو تمّام»

تكوّنها سطورٌ ستّةٌ متساوية الحجم ولا تظهر فيها القافية بشكل منتظِم، وفيها تجاوبٌ صوتيّ ختاميّ بين السّطرين الثّاني والسّادس بالميم السّاكنة (الظّلامْ،

للكلامْ) وتجاوبٌ آخر يُكَوِّنُه حرفُ الوصل الذي يسبق الفعلَ المضارعَ في السّطريْن الأوّل والثّالث (أنْ) والواقع أنّ الوقفةَ بهذا الصّوت ليست حقيقيّة لأنّ قارئ القصيدة يسترسل في القراءة فيجمع في نَفَس واحد بين السّطرين الأوّل والثّاني، وبين السّطر الثّالث وبقيّة السّطور في هذه القصيدة.

والمتحصّل من هذا النّظر في القصائد العشر أنّ الشّاعر يحافظ على الإيقاع الطّرفيّ بالقافية المتجاورة أو المتجاوبة، وأنّ القصيدة القصيرة في شعره تظلّ مشدودة إلى شكل القصيدة الحرّة كما نظّرت له نازك الملائكة في كتابها قضايا الشّعر المعاصر من جهة الاعتماد على تفعيلة واحدة متكرّرة في السّطر الشّعريّ الواحد عدداً من المرّات[1]، ومن ناحية الابتعاد عن التّدوير الذي اعتمده عدد من شعراء التّفعيلة أمثال حميد سعيد والشّيخ حسب جعفر ومحمود درويش وسعدي يوسف ونزار قبّاني. والسّؤال الذي يطرحه الدّارس للقصيدة القصيرة في شعر أدونيس يدور على اطّراحه ظاهرة التّدوير من هذه النّماذج والحال أنّ التّدوير من العناصر التي ساعدت القصيدة على السّير في اتّجاه قصيدة النّثر التي تزعّمَ أدونيس الدّعوة إليها في مقالات كان ينشرها في مجلّة شعر[2].

يبدو التّدويرُ ظاهرة بنائيّة أشدَّ عُلُوقاً بطِوَال القصائد التي يمتدّ حجمها ويكبر جسمُها كبراً يُحْوِجُ إلى شدّ سطورها بهذه الرّابطة. ويبدو أيضاً أنّ تقاصر هذه النّصوص التي اخترناها من شعر أدونيس لم يكن يتيح إدماجَ السّطرين بتدويرهما إذ يحرص الشّاعر على إظهار كلّ سطر وحدةً بنائيّةً مستقلّة بنفسها مجاوبة لسابقتها ولاحقتها بموسيقى القافية بما هي واصلةٌ إيقاعيّةٌ بين السّطور الشّعريّة.

والشّاعر الذي يحرص على إظهار هيئة السّطر مكوّناً بنائيًّا ثابتاً لقصيدته القصيرة يُعوِّل في عقد الصّلات بين السّطور على علاقات النّحو والتّركيب. إنّ شدّ

---

1 انظر الباب الثّاني من الكتاب الموسوم بـ«الشّعر الحرّ باعتباره العروضيّ».

2 عرّف فتحي النّصري التّدوير تمييزاً له من التّضمين عند القدامى فقال: "لا يتعلّق التّدوير بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام الوحدة الوزنيّة أي التّفعيلة بين بيت وبيت آخر يليه" وعدّه حالةً خاصّة من حالات التّعارض بين الوزن والتّركيب إذ يكتمل التّركيب أو يتوقّف ويظلّ الوزن منقوصاً في ذلك البيت لا يكتمل إلاّ في البيت الذي يليه. انظر: «التّدوير في الشّعر الحرّ، محاولة في فهم الظّاهرة»، حوليّات الجامعة التّونسيّة، العدد: 42، 1998، ص ص: 275-276.
وانظر أيضاً: سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1993، ص: 101.

الأواصر بين هذه السّطور يتحقّق حيناً بمحلّ النّصب على المفعوليّة في القصيدة الأولى التي يتكرّر فيها المفعول فيه للمكان الاستعاريّ[1]، ويتحقّق حيناً آخر بمحلّ الفاعليّة في القصيدة العاشرة التي يتعدّد فيها الفاعل بالعطف[2]، ويتحقّق مرّة أخرى بالتّركيب الإسناديّ الاسميّ المتعاود في قصيدة «حجر الصّاعقة» التي تجيء فيها الجملة الاسميّة منسوخةً في بدايتها ودون ناسخ في بقيّة السّطور[3].

اللاّزمات البنائيّة والدّلاليّة في قِصار القصائد

المقصود باللاّزمة (Leitmotiv) في الموسيقى لحناً مميَّزاً له دلالة دراميّة يتعاود في التّلحين عند ظهور شخصيّة أو موقف في عمل موسيقيّ. واللاّزمةُ في التّأليف الفنّيّ عموماً هي جملة أو صيغة تتكرّر عديد المرّات[4]. واللاّزمة في الشّعر عامّة وفي هذه النّماذج التي أخذناها من مدوّنة الشّاعر أدونيس تشدّ بنية القصيدة وتمتّنُ الصّلةَ بين مفاصلها. دليلنا على هذا أنّ لازمةَ القصيدة الأولى تدور على الجملة الاسميّة التي يتقدّم فيها الخبر الوجيز المتكوِّن من مركّب بالجرّ على المبتدأ الوارد مركّباً بالإضافة منسوباً إلى المتكلِّم المفرد دوماً. إنّ افتتاحَ أربعة سطور من سبعة بهذا المركّب الوجيز يُصيِّر الكلامَ الشّعريّ متعاوداً في سرعة ظاهرة وفي حيّزات نصّيّة شديدة التّقارب[5].

---

1 يقول الشّاعر: لِيَ أسراري لأمشي
فوق بيت العنكبوت
لي أسراري لأحيا
تحت أهداب إله لا يموت.
الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، ص: 293.

2 يقول الشّاعر: يحدُث أن يأتي ليل وأن
يقرأ للضّوء كتابَ الظّلام
يحدث أن يصغيَ شعري وأن
يقولَ للشّمس: هنا عهدنا.

3 يقول الشّاعر: إنّني حجر الصّاعقة
والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضّائع
وأنا الرّاية العالقة
بجفون السّحاب المشرّد والمطر الفاجع
وأنا لهجة البرق والصّاعقة.

4 *Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Canada, 1988, p. 1083.
ETIENNE SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige, P.U.F., Paris, 1999, p. 946.

5 يقول أدونيس في قصيدة «لي أسراري»:

.../...

والشّاعر يستخدم هذه اللاّزمة في آخر قصيدته «اليوم لي لغتي» فيكرّر هذا التّركيب الاسميّ عديدَ المرّات بطريقة يصير بها المركّب الإضافيّ الذي تُنسَب فيه الأسماء إلى المتكلّم في القصيدة بناءً مهيمناً[1].

وأمّا في قصيدة «مرآة لمسجد الحسين» فإنّ اللاّزمة تنبني بصيغة الاستفهام المتعاود مرّتين، وباشتمال كلّ جملة شعريّة على عدد متساوٍ من السّطور الشّعريّة التي تتفاوت طولاً وقِصَراً. إنّ معاودة السّؤال البلاغيّ يتوجّه به المتكلّم في القصيدة إلى مخاطَب يتجدّد بالقراءة ويتعدّد بها أيضاً، معاودةٌ تُدمِج المكوِّنَ البنائيَّ في البعد الدّلاليّ في مَفْصَلَيْ القصيدة لتجعلَ اللاّزمةَ مزدوجةً ولتصيّر المرآة عاكسةً لصورتين بينهما ائتلافٌ والتفافٌ.

وليس أمرُ اللاّزمة بمختلف عن بقيّة النّماذج المنتقاة من شعر أدونيس ومن قِصار القصائد في مدوّنته، فاللاّزمة في قصيدة «مرآة للعين والزّمن» تحقّق بنيةَ التّعاود مرّات ثلاثاً في السّطر الأوّل وفي الخامس وفي السّادس. لكنّ اللاّزمة في هذه القصيدة لا تولّد التّعاودَ المتقارب والتّماثلَ التّامَّ بين عناصر الجملة الفعليّة: إنّ الجملة التي تتصدّر القصيدة «غنّيتُ، قلت لأيّامي» تحافظ على عناصرها مرّتين ثمّ تصمت عن مقول القول وتشير إليه بعلامات التّتابع التي تستدعي من القارئ ملءَ فجوة القول وبناءَ الدّلالة الغائبة.

ولا يقتصر بناءُ اللاّزمة على نوع الجملة وعلى عناصر النّواة فيها والتّوسعة، بل يتجاوزه إلى ضرب من التّماثل الدّلاليّ بين الجملة الشّعريّة الأولى والجملة الشّعريّة الثّانية في هذه القصيدة القصيرة، وذلك من خلال تأكيد المتكلّم تضحيتَه

.../...

لي أسراري لأمشي　　لي أسراري ليأتي
لي أسراري لأحيا　　لي نسل بعد موتي
الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، ص: 293.

1 يقول أدونيس: واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي
ولي شعوبي تغذّيني بحيرتها
الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، ص: 317.

بنفسه مرّتين بواسطة الدّم الذي يغدو رمزَ التّغيير والخصب، وأمارةَ التّوق إلى المطلق[1].

وليس التّماثل البنائيّ الحاضن لفكرة البذل والتّضحية في هذه القصيدة ظاهرة تختصّ بها دون سواها من قِصار القصائد التي اعتمدناها في هذا القسم من البحث. فالنّاظر في هذه النّماذج يدرك اختصاصها بضرب من المعاودة البنائيّة والدّلاليّة وتناسل الجمل الشّعريّة اللاّحقة من الجملة الشّعريّة الأولى السّابقة. إنّ كلّ جملة شعريّة[2] تجاوب الأخرى وتشابهُها ببناء معادِل دلاليّ يوسّع دائرة الكلام الشّعريّ وينقل القارئ من حيّز إلى آخر ومن مجال تصوير إلى مجال ثان يُعَدُّ تنويعاً على سابقه. تقدّم قصيدة «حجر الصّاعقة» أنموذجاً للمعاودة البنائيّة والدّلاليّة التي تنمّي حركة التّصوير وتوسّع مساحة الإيحاء والمجاز. يقول أدونيس:

إنّني حجر الصّاعقة

والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضّائع

وأنا الرّاية العالقة

بجفون السّحاب المشرّد والمطر الفاجع

وأنا التّائه الذي يتقدّم سيلاً ونارًا

مازجاً بالسّماء الغبارَا

وأنا لهجة البرق والصّاعقة[3]

تتأكّد المعاودة البنائيّة في هذا النّصّ الوجيز بدوران الكلام الشّعريّ فيه على ضمير المتكلّم المفرد أربع مرّات في رأس كلّ جملة اسميّة يشغل فيها المسند إليه موقعَه الأصليّ في الجملة فلا يطرأ على الجملة التّقديم والتّأخير، ويكون تثبيتُ ضمير المتكلّم في موقعه النّحويّ ومحلّه التّركيبيّ في كلّ جملة من الجمل الأربع تأكيداً لمنزلة المتكلّم في النّصّ وإقراراً بهذه الطّبيعة العجيبة التي يؤسّسها لذاته وبهذا الفعل الخارق الخلاّق الذي لا يتأتّى لغيره من البشر. وليس يخفى على النّاظر في هذه

1 يقول أدونيس: غنّيتُ، قلتُ لأيّامي رفعت دمي
غنّيت، قلت لأيّامي: أبحت دمي
الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلد الثّاني، ص: 193.

2 المقصود بالجملة الشّعريّة سطران أو أكثر تتحقّق بهما الوقفات الوزنيّة والنّحويّة والدّلاليّة ويمثّلان وحدة قرائيّة تتجاوز السّطر الواحد.

3 **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، المجلّد الأوّل، ص: 341.

الجمل كيف تتناسل الصّور الشّعريّة من عالَم الطّبيعة الهوجاء ومن عناصر التّدمير والتّطهير أيضاً (الصّاعقة، السّيل، النّار). وليس ارتدادُ النّهاية إلى البداية في هذه القصيدة من أمارات انغلاقها أو حركتها الدّائريّة، وإنّما هو تكثيفٌ للكلام الشّعريّ فيها وتركيزُ الفكرة التي لا يتيح الشّكلُ الوجيز لمثلِ هذه القصيدة الاسترسالَ في تحليلها. إنّ انشدادَ النّهاية إلى البداية دليل توتّر المتكلّم في كلامه وحرصه على أن يُحدث في قارئه الوقعَ القويَّ بعد أن تكون العبارات المصوِّرةُ الكثيرةُ قد بلبلت ذهنه وشتّتت تركيزه في حقيقة هذا المتكلّم.

وتنحو سائر القصائد القِصَار في شعر أدونيس هذا المنحى في التّأليف الوجيز المكثّف وتستوي بهندسة شعريّة وأقيسة محسوبة بدقّة، وتظلّ اللاّزمة البنائيّة – الدّلاليّة أبرزَ ما يميّز إنشائيّةَ القصيدة. والمثال الثّاني الدّالّ على هذا قصيدة «أبو تمّام»:

يحدث أن يأتي ليل وأنْ
يقرأ للضّوء كتاب الظّلامْ
يحدث أن يُصغي شعري وأنْ
يقول للشّمس: هنا عهدنا
صرنا دماً فرداً، وصار المدَى
في وجهنا، مستقبلاً للكلام.[1]

تختلف هذه القصيدة عن سابقتها من جهة اعتمادها على السّرد ونقل كلام الآخر وإنطاق الغائب البعيد في الزّمان. وأخصّ ما تتميّز به هو التّركيب الإسناديّ الفعليّ الذي يمتدّ فيه الفاعل المتركّب بالعطف. فالجملة الشّعريّة الأولى تعاود ظهورَها في الجملة الثّانية من خلال الفعل المتكرّر في بدايتهما ومن خلال صيغته الزّمنيّة الدّالّة على الاحتمال والإمكان. لكنّ الجملة الثّانية تَردُ ظاهرةَ الطّول والتّركّب بتضمّنها مقولَ القول المتعدّد فتكون قابلةً لتوزيع عناصرها توزيعاً مغايراً لما قام به الشّاعر. وتنشأ من المعاودة البنائيّة بعضُ أشكال التّوازي النّحويّ – التّركيبيّ نمثّل لها بما يلي:

1 الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الثّاني، ص: 445.

يحدث أن يأتي ليل

Ø أن يقرأ للضّوء كتاب الظّلام

يحدث أن يُصغي شعري

Ø يقول للشّمس: هنا عهدنا

صرنا دماً فرداً

صار المدَى في وجهنا، مستقبلاً للكلام

وليست هذه المماثلات البنائيّة مجرّد زخرفة للخطاب الشّعريّ في هذه القصيدة القصيرة، ذلك أنّ المتوازيات تركيباً ونحواً تتوازى دلالةً وأبعاداً. إنّ ما يحدث في الجملة الشّعريّة الأولى يناظر ما يحدث في الثّانية من أفعال مجازيّة مشبعة إيحاءً. وإذا استحضر قارئ القصيدة ما دار من خصومات نقديّة بخصوص شعر أبي تمّام، وما ذكره أدونيس في كتابه **الشّعريّة العربيّة** من تقدير لتجربة هذا الشّاعر العربيّ القديم، تبيَّنَ تماثلاً تصويريًّا بين الجملتين.

تنبني الصّورة الشّعريّة في أولى الجملتين الشّعريّتين بثنائيّة الضّوء والظّلام رمزاً للوضوح والغموض في تأليف القصيدة، ورمزاً للتّقليد والتّجديد في الشّعر. ويُمثّل إتيانُ اللّيل وقيامُه بهذا الفعل المجازيّ (أن يقرأ للضّوء كتاب الظّلام) بحثاً عن سبيل إلى إدراك طبيعة التّأليف الجديد وإلى تقدير أهمّيته في الإبداع الأدبيّ. وليس اللّيل في هذه الصّورة معادِلاً للزّمان المعروف من اليوم، وإنّما هو زمان تشفّ فيه الحواسّ وتصفو فتغدو قادرةً على النّفاذ إلى ما هو مُحجَّب ومستور.

وتمثّل الصّورة الشّعريّة الثّانية في السّطور الأربعة معادِلاً تصويريًّا ومماثلة مجازيّة للصّورة الأولى. وأوّلُ المجاز فيها تشخيصُ شعر أبي تمّام ومخاطبتُه الشّمسَ والتحامُه بها كأشدّ ما يكون الالتحام إلى درجة التّوحّد في الدّم. وليس الحديث عن العهد ومستقبل الكلام سوى تبشير بما ذُكِرَ في الصّورة الأولى من قراءة الضّوء لكتاب الظّلام. إنّ هذه الأفعال والأسماء المكوِّنة للصّورتين المتوازيتين أبعاداً والمتشابهتين بناءً توحي بالرّغبة القويّة في إبراز ما تميّزت به تجربة هذا الشّاعر المجدّد للشّعر في زمانه وفي إعلاء شأنها. وإذا جاز للقارئ أن يُمَاهِيَ بين الصّوت الشّعريّ القديم المتكلّم في هذه القصيدة وصوت الشّاعر العربيّ الحديث الذي ترسّم خُطى سابقه في تأليف شعر يلفّه الغموض، أمكنه أن يعتبرَ الصّوتين متمازجيْن وأن يَعُدَّ تصوير رغبة

الشّاعر القديم واستشرافه لزمان شعريّ وضّاء من مطامح الشّاعر الحديث ومن توقه إلى أن يخرج في كتابة الشّعر خروج سلفه.

ومحصّل الأمر أنّ هذه القصيدة، على إيجازها، قد متّنت الصّلة بين الجملتين من وجوه عديدة، وكثّفت العبارة بما صيَّرَ الكلامَ الشّعريّ فيها مُحْوجاً إلى تدبّر بنية التّصوير وأبعاد المجاز. وليس ارتباطُ الجملتين فيهـا بلفظتيْ «ظـلام – كـلام» علـى سبيل التّقفية سوى مظهر لالتحام عناصر البناء فيهـا ولتكثيـف التّعـبير عـن الفكـرة الملحّة ومركزُها تجديد الكتابة وتوسّل المسالك غير المطروقة في الفنّ.

لقد بدا لنا تعويلُ أدونيس على المعاودة البنائيّـة والدّلاليّـة في نـصوص وجيـزة أخرى منها «شجرة الكآبة» و«مرآة لمسجد الحـسين». ففـي أولى القـصيدتين جملتـان شعريّتان مترابطتان على سبيل الإبدال أو عطف البيـان، إذ يَـردُ لفـظ «ورق» في رأس كلّ جملة نكرة تتحدّد بالفعل وما يتّصل به من متمّمات أبرزُها الحـالُ الـذي يتعـدّد بالتّركيب الفعليّ ثمّ بالمركّب شبه الإسناديّ، وذلك على نحـو تبـدو فيهـا الجملتـان متناسلتين من عنوان القصيدة بما أنّ شجرة الكآبة تجعل الورق «حاملاً زهرة الكآبـة» مرّة أولى فثانية. وينشأ داخل الجملتين لونٌ مـن التّـوازي النّحـويّ – التّـركيبيّ بـين السّطرين الافتتاحيّين في كلّ منهما على هذا النّحو:

ورق يتقدّم يرتاح في حفرة الكآبة

ورق سائح يتقدّم يرتاد أرض الغرابة.

وتنشأ مقايسة إيقاعيّة وتماثل تامّ بين السّطرين الثّاني والثّامن بهده الصّورة:

حاملاً زهرَة الكآبة

حاملاً زهرة الكآبة[1]

وتتقوّى بنية التّعاود بالنّظر في أبعاد الكلام الشّعريّ في هذه القصيدة التي تدور على مسألة الكتابة والإبداع باللّفظ. إنّ الفعلَ المكرّر الذي يقوم به الـورقُ علـى سـبيل المجاز والتّخيّل تعبيرٌ مصوِّرٌ لمآزق الكتابة الجديـدة الـتي تغـامر في مجهـول الـتّفكير واللّغة. وليست زهرةُ الكآبة في هذا المركّب الإضافيّ الوارد مرّتين، والتّناسـلُ في قـشرة الظّلام سوى إيحاءٍ بالرّغبة الجامحة في استشراف آفاق قصيّة رغم ما ينجُم عـن هـذا الفعل الخلّاق من خطر وضرر.

---

1 الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، ص: 447.

وأمّا في قصيدة «مرآة لمسجد الحسين» فإنّ شدَّ الجملة الشّعريّة الأولى فيها إلى الثّانية بضروب المعاودة أمرٌ مُدرَك. ثمّةَ تكرارٌ عدديّ بين السّطور المكوِّنة لكلّ جملة، وثمّة سؤال متعاود يعبّر عن الأسى والحسرة لمقتل الحسين، وحركاتٌ غريبة يمثّلها مشي الأشجار على هيئة غير مألوفة وفي حالة لا يعاينُها عليها الناظر إليها، ويُمثّلها كذلك بكاء السّيف بلا غمد، وطواف السّيّاف بلا يدين حول مسجد الحسين[1]. إنّ هذا التّصوير الذي يلتفّ فيه المشهدُ على المشهد، ويعمّق اللاّحقُ مجازَ سابقه، كلامٌ شعريّ تخيّليّ يندب فيه السّائل المتعجّبُ مقتل الحسين، ويقدّم صورتين من آثار هذه الفاجعة في وجدان الشّيعة. ويبدو الإيغال في تصوير ذلك خاصّة في الجملة الشّعريّة الثّانية القائمة بالمفارقة والتّضادّ إذ يُجَرَّدُ السّيفُ من غمده ويطوف السّيّاف بلا يدين قَصَاصاً ومعاقبة على جرم غاب بسببه الحسين وظلّ مسجده مكرّماً بالطّواف والزّيارة.

يتحصّل من نظرنا في قصار القصائد عند أدونيس أنّها شكل شعريّ منتشر في دواوينه وأنّها تَردُ فاصلةً بين نصوصه المطوّلة. ويدلّ احتفاظ الشّاعر بهذا الشّكل الشّعريّ الوجيز على تنبّهه إلى كفاءته التّعبيريّة والتّصويريّة، وقدرته على استخدامه استخداماً أمثلَ يُحقّق به ما يرومه من أداء لأفكاره في الشّعر، ومن تحديد لمذهبه في كتابة القصيدة، ومن تشكيل مغاير لمألوف النّصوص.

لقد نوّعنا الأمثلة حتّى تكون أكثر تمثيلاً لهذا النّمط من الشّعر في مدوّنة أدونيس، وأجرينا أكثر من تحليل بنائيّ لتقديم أفكار واضحة تخصّ طريقة الشّاعر في تشكيل القصيدة القصيرة، وأظهرنا كيف تستوي بنية هذه النّصوص – العيّنات بضروب من التّعاود البنائيّ والدّلاليّ، وكيف يصير التّعاود أداة تكثيف للكلام الشّعريّ الذي يشكّله أدونيس بألوان من المجازات والاستعارات التي تستدعي بحثاً في مكوِّناتها وأبعادها الفكريّة والإبداعيّة.

لقد بدت لنا القصيدة القصيرة الأدونيسيّة معماراً بنائيًّا محكماً ونصًّا شعريًّا مكتنزاً بالدّلالة والفكرة التي تتنوّع من قصيدة إلى أخرى. وبدا لنا من خلال تحليل النّماذج المتخيَّرة أنّ قِصَرَها لم يحل دون تحريك طبقات المجاز ودون إيجاد ضروبٍ

1 الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الثّاني، ص: 86.

من أبنية التّوازي يتجمّل بها الكلام الشّعريّ لا محالة، ويتقوّى بها البُعْد الواحد للقصيدة أو الحركة الفكريّة داخلها.

لم يكن انقسام القصيدة القصيرة في هذا الشّعر إلى جملتين شعريّتين أو ثلاث واشتراكها في ظاهرة تعبيريّة واحدة تشدّ النّهاية إلى البداية من دلائل ما اعتبره بعضُ الدّارسين بنية حلزونيّة للقصيدة في الشّعر العربيّ الحديث، أو قصيدة الشّكل الدّائريّ المنغلق، أو قصيدةً أساسُها تتبّع المنظورات المتعدّدة لنقطة مركزيّة. إنّ هذه التّسميات النّقديّة قد تفيد في دراسة هذا الشّكل الشّعريّ الوجيز إذا كان مدارُها مضامين الشّعر لا غير، ولكنّها لا تسم بدقّة طبيعة هذه القصيدة وما يكون من صياغاتها الفنّيّة مؤتلفاً حيناً مختلفاً أحياناً. وليس تتبّع المنظورات ممّا تُحدّدُ به خصائص هذا النّمط من الشّعر عند أدونيس، لأنّ قصيدته القصيرة –في تقديرنا– تتّخِذُ من المنظور الواحد في الشّعر والفكر زاويةً تعمّق تقديمَها وتروم تكثيف الصّياغة وإحكام الأداء بمعاودة التّصوير المختزل. ولعلّ دراسةً مستفيضة لكلّ القصائد القِصار في جميع أعماله تكون كفيلة –وحدَها– بالإبانة عن الحقيقة الإنشائيّة لقِصار القصائد في كامل شعره المتداول بين القرّاء.

2. لقطات أشتات من مشاهد الحياة في شعر الحاجي

تخيّرنا هذا العنوان واسماً قِصار القصائد في شعر عبد العزيز الحاجّي لأنّه بدا لنا مميِّزاً طبيعةَ النّصوص الوجيزة من سائر القصائد التي تنزِع إلى الطّول في أعماله، ولأنّه دالٌّ على كيفيّة البناء التي تكون بها قصيدتُه ظاهرةَ التّقلّص حجماً كثيفةَ التّعبير صياغةً. واللّقطةُ مصطلح نقديّ استدعيناه من مجال السّينما ومفادُها تركيزُ العدسة على مرئيّ يشدّ العينَ لغرابته أو لجماله، وهي من طرائق الإضاءة تتمثّل في استخدام عدسة صغيرة ضيّقة الدّائرة لإبراز أحد الممثّلين أو جزء من الدّيكور. وقد تُسْتَخدَم اللّقطة في القَصص الفيلميّ للتّذكير السّريع بحادثة تساعد على تبيّن مسار القصّ وحركته فتُعرَف بالومضة الورائيّة. وتبدو إفادة الأدب عامّة والشّعر تخصيصاً من هذه التّقنية السّينمائيّة في بناء النّصوص إفادةً ظاهرة في كثير من قِصار القصائد على نحو ما سيبين في شعر الحاجي. فلئن كانت هذه القصائد أكثر تواتراً في ديوان **«صبابة مُختصرة»** فإنّ ديوان **«غميس اليمام»** وديوان **«صفير الوقت»** تضمّنا عدداً من القصائد القصيرة. والنّاظر في مجموع ما كتبه الحاجّي من شعر وجيز يتبيّن نزوع

القصيدة القصيرة إلى الإيجاز الشّديد مقارنة بقصائد أدونيس في ديوانيه «أغاني مهيار الدّمشقيّ» و«المسرح والمرايا».

سيكون اعتمادُنا في تدبّر أمر هذه القصائد وفي إضاءة عوالمها ورسم هيآتها، دواوين الشّاعر الثّلاثة[1] وتخيّر عدد من النّصوص في كلّ واحد منها بدت لنا أكثر تمثيلاً لهذه التّجربة في كتابة الشّعر الوجيز وفي ولوج مكامن الذّات وتقلّبات الحياة الفرديّة والجماعيّة.

آل نظرنا في هذه المجاميع الشّعريّة إلى أنّ الشّاعر تخيّر فيها الشّكل الوجيز فكانت قِصار القصائد غالبةً طِوالَها، والدّليلُ على ذلك أنّ الدّيوان الأوّل ضمّ أكثر من 18 نصًّا وجيزاً وأنّ الثّاني شمل ما يفوق العشرين، وأنّ ثالث الدّواوين احتوى ما زاد على الثّلاثة عشر[2]. وقد عمد الحاجّي إلى طريقة في بناء عدد من القصائد القِصار أساسُها تجميعُها في كوكبة من القصائد تشترك في لفظة واحدة تتناسل منه القصائد. بدتْ لنا هذه الظّاهرة البنائيّة في ديوان «غميس اليمام» وفي حيّز مخصوص منه وَسَمَه الشّاعر بـ«الظّلال الغميس» صدّره بنصّ وجيز للشّاعر اليابانيّ «شيكي» (SHIKI) وهو من أعلام شعر الهايكو[3]. وقد اشتمل هذا العنوان الفرعيّ أو الدّاخليّ على عشرة

---

1 - **صبابة مختضرة**، منشورات دار أميّة، تونس، 1994، وقد أرّخت قصائد هذا الدّيوان بسنتي 1991 - 1992.

- **صفير الوقت**، الأطلسيّة للنّشر، تونس (د. ت.)، وقصائد هذا الدّيوان مؤرّخة بسنوات 1992 - 93 - 94 - 95 - 96.

- **غميس اليمام**، الأطلسيّة للنّشر، 1997، وقد أرّخت قصائده بسنتي 1996 - 1997.

2 انظر في الدّيوان الأوّل الصّفحات: 15، 17، 19، 27، 29، 31، 33، 37، 39، 45، 47، 51، 53، 63، 65، 67، 71، 77.

وفي الدّيوان الثّاني الصّفحات: 16، 17، 18، 19، 20، 28، 30، 32، 35، 36، 40، 41، 52، 57، 58، 61، 62، 71، 72، 75، 76.

وفي الدّيوان الثّالث الصّفحات: 5، 22، 23، 33، 35، 41، 49، 52، 56، 58، 59، 60، 63، 77.

3 **غميس اليمام**، ص: 55. وهذا هو التّصدير: «حينما أشعل المصباح

أرى... لكلّ دمية

ظلها الخاصّ بها»

والهايكو قصيدة يابانيّة متكوّنة من 17 مقطعاً موزّعة على أبيات ثلاثة مكوّنة من خمسة مقاطع فسبعة فخمسة. وهو شعر عُدَّ «باشو» رائداً له في القرن السّابع عشر في إطار ثورته على الإبداع المشترك للشّعر. انتشر هذا اللون في القرن العشرين بتأثير الشّاعر «شيكي» وتابعه «كيوشي» (KYOSHI). ويتيح هذا الشّعر بفضل إيجازه تقديم لمحة وصفيّة أو إثارة إحساس أو عاطفة. وقد .../...

نصوص وجيزة تَرِدُ فيها لفظة «ظلّ» أو «ظلال» مكوِّناً من مكوِّنات العناوين لهذه النّصوص غالباً أو داخل النّصّ والمحور الذي يدور عليه الكلام الشّعريّ في قصيدتين[1].

وقد عمد الشّاعر إلى ما يمكن تسميتُه بالتّناسل البنائيّ مرّة أخرى في ديوانه «صفير الوقت» حين جعل الأصابع محوراً آخر يدور عليه كلامُه وذلك في حزمة من قِصار القصائد ترتبط مرّة بالأنامل وأخرى بالأصابع[2].

ليست هذه الطّريقة في بناء الصّلات بين مجموعة من القصائد القصيرة طريقةً تخصّ شعر الحاجّي في هذه الدّواوين. لقد سبق أدونيس إلى اعتمادها في ديوانه «المسرح والمرايا» حين كرّر لفظ «مرآة» في عناوين عديد القصائد وجعل المرايا كاشفة لصور خاصّةٍ بيزيد بن عليّ وزرياب والحجّاج والتّاريخ والنّوم والغيوم ومعاوية وخالدة. ويبدو أنّ «نظم» قِصار القصائد في ما يشبه القلائد تقنيةُ تأليفٍ يعوّل عليها الشّاعر لإضاءة ظاهرة طبيعيّة أو جسديّة من جهات عديدة، ولتقليب وجوه النّظر والإدراك لقيمة معيّنة أو لوضعيّة حياتيّة بعينها. فإذا كانت القصيدة المطوّلة تفسَح أمام الشّاعر مجالَ النّظر المفصّل في الحالة الوجدانيّة وتمكّنه من بناء المشاهد التّحليليّة والتّصويريّة لامتدادات هذه الحالة من مقطع إلى آخر، فإنّ القصيدة القصيرة تحول دون التّبسّط في التّحليل والتّصوير بسببٍ من تقلّص الحجم والتفافِ الجسم، لهذا تكون تقنيةُ المرايا الكاشفة فاصلةً بين النّصوص في الظّاهر واصلةً بينها حقيقةً، ويكون المرئيُّ أو المُدْرَك من الظّواهر واحداً والضّوءُ المسلّط عليه متعدِّداً. وبهذا تكون قِصار القصائد شبيهةً بألوان الطّيف.

.../...

كتب عديدُ الشّعراء الفرنسيّين في القرن العشرين هذا الشّعرِ الوجيز ومنهم «بول إيلوار» سنة 1920. انظر:

JOËLLE GARDES-TAMINE, MARIE-CLAUDE HUBERT, ***Dictionnaire de critique littéraire***, Armand Colin, Paris, 1993, p. 89.

1 القصائد العشرة هي على التّوالي: «حبر الظّلال حبر الدّخان»، ص: 56 – «الكنز الخفيّ»، ص: 57 – «عدالة الظلّ»، ص: 58 – «ظلال بوذا»، ص: 59 – «ظلال النّار»، ص: 60 – «ظلال السّراب»، ص: 61 – «ظلال للسّراب»، ص: 62 – «الهاوية»، ص: 63 – «ظلّ زائف»، ص: 64 – «ظلّ شاحب»، ص: 65.

2 انظر القصائد التّالية: «عطاش»، ص: 65 – «أخطبوط»، ص: 71 – «مغنطيس»، ص: 72 – «عدد وعُدَة»، ص: 73 – «السّبّابة»، ص: 75 – «خازوق»، ص: 76.

لقد آل تمعّننا في قِصار القصائد لدى الحاجّي إلى تصنيفها أنواعاً اقترحنا لكلّ صنف منها تسمية واسمةً تُظهِرُ طبيعةَ بنائها وطريقةَ أدائها.

أ. الإلماعة العاطفيّة

نعني بهذا اللّون من قِصار القصائد نصوصاً وجيزة تدور على العواطف والأحاسيس وتختصّ ببنية فيها فرادة. ونحن نعوّل في وسمها على مادّة الفعل التي تفيد في حال الصّيغة المجرّدة الإضاءةَ والبريقَ وفي حال المزيد على الحمل وتحرّك الجنين في البطن، وإشراق الضّرع واسوداد الحلمة باللّبن للحَمْل[1].

تكثر الإلماعات العاطفيّة في دواوين الحاجّي وتلتقي في صياغة موقف شعوريّ محورُه المرأة وعلاقة الشّاعر بها، أو الخمرة وفعلها في الرّوح والجسد. ويمكن التّمثيل لها بالقصائد التّالية: «زندقة»، «مرثية»، «لو»، شاهقيّة»، «الخمرة»، «ليليّة»، «نفق»، «كورينا»، «كحل»[2] في ديوانه الأوّل، وبالقصائد التّالية في ديوانه الثّاني: «عبادة»، «شامة»، «أنت»، «سِنَة»، «أنثى الغوايات»، «خواء»، «عتاب»، «مرثية»، «عطاش»[3]، وبقصائد: «ظلال السّراب»، «الهاوية»، ظلّ زائف» في ديوانه الثّالث[4].

والنّاظر في الدّواوين الثّلاثة من جهة ظهور الإلماعات العاطفيّة فيها، يدرك تواترها في أوّلها وفي الثّاني وتقلّص عددها تقلّصاً ظاهراً لأنّ القصيدة القصيرة في ديوان «**غميس اليمام**» نزعت إلى ضرب من التّجريد ومن التّفكير في أوضاع ذهنيّة.

ولمّا كان عدد الإلماعات المتوقّدة بالعاطفة المشبوبة إزاء المرأة عدداً كبيراً ارتأينا أن نتخيّر منها بعضَها نستصفي من خلالها طبيعةَ بناء الشّاعر لقصيدته الوجيزة وطريقةَ تناوله لعلاقة الحبّ بين الذّكر والأنثى.

---

1 ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، المجلّد الخامس، مادّة: «ل.م.ع». ونضيف إلى هذا المعنى المعجميّ بعض المعاني الاصطلاحيّة عند الحديث عن الألمعيّ وهو الذّكيّ المتوقّد، وعند الصّوفيّين الذين ذكروا اللّمع واللّوامع وهي عندهم "أنوار ساطعة تلمع لأهل البدايات فتنعكس من الخيال إلى الحسّ المشترك فتصير مشاهدتُها بالحواسّ ظاهرة [...] وهي من صفات أصحاب البدايات الصّاعدين في التّرقّي بالقلب"، عبد المنعم الحفني، **معجم مصطلحات الصّوفيّة**، دار المسيرة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1987، ص: 230.

2 **صبابة مختضرة**، الصّفحات: 15، 17، 31، 33، 37، 63، 65، 67، 71.

3 **صفير الموت**، الصّفحات: 16، 20، 28، 30، 32، 35، 36، 61، 65.

4 **غميس اليمام**، الصّفحات: 61، 63، 64.

تخيّرنا من ديوان «صبابة مختضرة» خمس قصائد قصيرة على التّوالي: «زندقة»، «لو»، «الخمرة»، «ليليّة»، «كورينا»، وتخيّرنا من ديوان «صفير الوقت» أربع قصائد هي: «أنت»، «أنثى الغوايات»، «عتاب»، «مرثية». وكان مقياسُ اختيارنا لهذه العيّنات من وجيز الشّعر تقارُبَ هذه القصائد حجماً واشتراكَها في إيقاع النّغم والاحتفاء بموسيقى الشّعر.

وأظهر ما يتجلّى هذا الاحتفاء بموسيقى الشّعر في هذه القصائد استخدامُ الشّاعر لإجراء النّغم بالمعاودة تفعيلةَ أحد البحور والتّدويرَ بين بعض السّطور على سبيل الإدماج بين مكوِّنيْن طِباعيّيْن يبدوان مستقلّيْن[1]. وهذه طريقة في بناء القصيدة القصيرة تزيدها التفافاً على نفسها حين تزول الوقفةُ من آخر السّطر ويلتحم باللاّحق به ويغدو شكلها الطّباعيّ المرئيّ لا يعكس حقيقةَ شكلها القرائيّ. وإذا كان تموّج السّطور الشّعريّة بالتّطاول والتّقاصر، وكان التّدويرُ من خصائص القصيدة الطّويلة أو المتوسّطة في تجارب شعراء التّفعيلة، فإنّ وجود الظّاهرتين في قِصار القصائد وفي بعض النّماذج من شعر الحاجّي تحديداً مؤشّر إلى أنّ هذا الشّكل الوجيز يصطنع ما بدأه روّاد هذه الحركة من خروج على أشكال البناء الثّابتة، لكنّه قادر على تشذيب الزّوائد التي تثقل القصيدة، وقادر أيضاً على تكثيف النّصّ وعلى اختزال بنيته لتكون أكثر اكتنازاً، جديرةً بأنْ تُعَدَّ إلماعةً أو ومضة شعريّة.

وممّا يقوّي نشيدَ الشّعر في هذه القصائد المختارة محافظة الشّاعر على التقفية في نهايات بعض السّطور. ليست التّقفية في العيّنات التي تخيّرناها أمثلةً للإلماعة العاطفيّة في شعر الحاجّي ظاهرة صوتيّة أساسُها الانتظام والتّعاود في خاتمة السّطور وإنّما تجيء أشبهَ ما تكون بالعُقد التي تشدّ أزرَ البنية التي تنشدّ داخلَها مكوِّنات الكلام الشّعريّ. ففي قصيدة «زندقة» المتكوِّنة من سطور سبعة نجد تقفيتين أولاهما بصوت الهاء المشبع بالفتحة الطّويلة (بها – هواها – شرّها) والثّانية بالهمزة المقيّدة بالسّكون (بلاء – قضاء – نساء). والفارق بين التّقفيتيْن استرسالُ الصّوت الأوّل في سطور ثلاثة متتابعة لتأكيد التّوقيع الصّوتيّ بالتّماثل وإبراز الإحالة على الأنثى، والفصل بين الأصوات المتجانسة بصوت مغاير.

1 انظر على سبيل المثال قصيدة «زندقة» في ديوان صبابة مختضرة، ص: 15. وقد أجرى الشّاعر القصيدة بتفعيلة المتدارك وعمد إلى التّدوير بين السّطرين 2 و3 والسّطرين 5 و6. وانظر أيضاً قصيدة «لو»، ص: 31.

وليست القافية في بداية القصيدة من قبيل الصّوت الختاميّ الذي يقف عنده الكلام الشّعريّ الموضعيّ في كلّ سطر لأنّ صوت الهاء لا يمثّل وقفة حقيقيّة، ولأنّ الأداء القرائيّ يفضّل إتْباعَ السّطر الأول بالسّطور الثّلاثة اللاّحقة به على نحو يصير به صوت الهاء قافية فعليّةً وحقيقيّة، لأنّ انحباس الصّوت حاصل في السّطور الرّابع والسّادس والسّابع.

وإذا ألّفنا بين ظاهرة التّدوير بين السّطرين الثّاني والثّالث في هذه القصيدة، وهذه القافية الوهميّة أو الصّامتة تبيّن لنا أنّ الشّكل الطّباعيّ لا يمثّل -حقيقةً- الشّكلَ السّماعيّ الذي يزيد القصيدةَ تقاصراً واختزالاً، وأنّ الوقفةَ فيها تقلّص المسافة اللاّزمة لأدائها. فبين الصّورة المخطوطة للقصيدة وصورتها المنطوقة اختلاف يؤول إلى مزيد من قِصَر الحجم المنطوق لهذا النّصّ.

إنّ مبدأ الاقتصاد التّقفويّ من أبرز المبادئ التي تستند إليها إنشائيّة القصيدة القصيرة عند الحاجي. والنّاظر في نصوصه الوجيزة يدرك حقيقةَ هذا الاقتصاد. ففي قصيدة «لو» التي تكوّنت ظاهريًّا من ثلاثة عشر سطراً تَقَاصَر بعضها إلى أبعد الحدود، لا يتجاوز التّجاوبُ الصّوتيّ الختاميّ أربعةَ سطور تصير بها القصيدة مشدودةَ الطّرفين على ما بينهما من تباعد ظاهر. إنّ ترجيع صوت الفاء المشبعة بالكسرة الطّويلة (بلا دوران أو لفّ) يجاوب هذا الصّوت المتكرّر في السّطور الثّلاثة الأولى بالحركة الطّويلة ذاتها (في كفّي – صبابة الأخلاف والسّلف) ويجعل القصيدة شبيهة بقوس شُدّ طرفاها.

وانشدادُ نهاية القصيدة إلى بدايتها بالتّقفية على سبيل التّوتّر الصّوتيّ أمرٌ يلاحظه النّاظر في سائر القصائد القِصار عند الشّاعر. ففي قصيدة «أنت» يجيء صوت التّاء المشبعة بالكسرة الطّويلة صوتاً ختاميًّا في السّطر الثّالث وفي السّطر السّابع وفي السّطر العاشر الختاميّ.

وفي قصيدة «أنثى الغوايات»[1] يَرِدُ صوت الكاف السّاكنة محدِّداً حركةَ القافية في القصيدة وتوزيعَها على مسافات تبدو شبه متقايسة، بما أنّ الصّوت المكرَّر يَرِد في السّطر الثّاني وفي السّطر الرّابع وفي السّطر الثّامن الختاميّ (الضّحكْ – ارتبكْ – قد هلكْ). وهذا التّوزيع المتواقت للصّوت المجاوب في خاتمة السّطور طريقةُ بناء يسير

1 ديوان صفير الوقت، ص: 28.

عليها الحاجّي في قِصار قصائده، وهذا حالُه في قصيدة «عتاب»[1] التي تتكوّن من عشرة سطور تُخْتَزَل ستّة منها إلى أبعد حدّ في الضّمور على هذا النّحو:

عاليةً

كنتِ

وعاليةً

في البال ما زلتِ

أعلى...

ممّا بدت

في شهقة الطّفل الذي قد كنتُه

حيطان بيتي

ويكون فيها التّجاوبُ بين الصّوت الختاميّ الواحد في السّطور الثّاني والرّابع والثّامن والعاشر نوعاً من التفاف الكلام الشّعريّ على ذاته ومن شدّ الشّعور المكنون للمخاطَبة والتّشديد على مكانتها لدى المتكلّم في القصيدة. وقد يعمد الشّاعر في بناء نصّه الوجيز إلى لون من الازدواج يحقّق به توازناً بين سطور القصيدة وتجاوباً تقفويًّا سريع الوقع في السّمع. والمثال الأوّل على هذا قصيدة «مرثية» وهذا نصّها:

نأت قدماها بي عنّي

وأقفرتِ المسافةُ من خطاها

فلا أنا مُدرك روحي

صبابات... تذوب أسًى عليها

ولا أنا بات... لي طين يطاوعني

إلى روح سواها[2]

وأمّا المثال الثّاني الذي يتحقّق داخله التّجاوب التّقفويّ السّريع فهو قصيدة «أنثى الغوايات»:

ضحكت أنثى الغوايات

فأغراني بها عذب الضّحكْ..

---

1 ديوان صفير الوقت، ص: 36.
2 نفسه، ص: 61.

طاب من رقراقها فيض اللّمَى

إذ شمته بالعين والقلب ارتبكْ...

مَن لِقلبي؟؟

برقيق القلب يكفيني جواها

فتراني إذ ترى قلبي عميدا

في هواها... قد هلكْ[1].

إذا كانت التّقفية الختاميّة الأساسيّة في القصيدة الأولى مسموعةً بصوت الهاء المدودة ثلاثاً في السّطور الثّاني والرّابع والسّادس والمسبوقة بمدّ الفتح مرّتين في السّطرين الثّاني والسّادس، فإنّ تقفية أقلّ تصويتاً تظهر في السّطور الأوّل والثّالث والخامس. وعلى هذا النّحو يمكن أن نميّز بين تقفية حقيقيّة بين السّطور الزّوجيّة، وتقفية جزئيّة أو جانبيّة بين السّطور الفرديّة. وبدَل أن تكون القافية في هذه القصيدة علامة توقّف للقراءة في خاتمة كلّ سطر تصير واصلةً بين كلّ سطرين مجتمعيْن في زوج قرائيّ.

وأمّا حركة التّقفية في القصيدة الثّانية فهي تُشابه حركتَها في سابقتها. فالسّطور الأربعة الأولى فيها ينشدّ بعضها إلى بعض بصوت الكاف السّاكنة في آخر السّطرين الثّاني والرّابع. لكنّ السّطور الأربعة الثّانية التي يتصدّرها الاستفهام ويشيع داخلها الأسلوب الإنشائيّ تجاوب السّطور الأولى بصوت الكاف السّاكنة في السّطر الثّامن وتُنشئ تقفيةً أخرى تشدّ نهاية السّطر إلى بدايته وتولّد تجاوباً صوتيًّا بين السّطر والآخر مثلما هو الحال بالنّسبة إلى صوت الهاء المدودة بالفتحة في آخر السّطر السّادس وبداية السّطر الأخير فيكون التّجاوب مسموعاً بين المركّبين الإضافيّين: «جواها – هواها».

والمتحصّل إجمالاً من بناء القوافي في قِصار القصائد أنّ التّقفية آصرةٌ تشدّ سطرين متلاحقين أو أكثر، وأنّها تضع الحدّ الفاصل بين جملة شعريّة وأخرى فتضبط بذلك حركة الأداء للكلام الشّعريّ من أقصر سبيل.

بقي أن نتساءل في هذا الحيّز من بحثنا في الإلماعات العاطفيّة من خلال شعر الحاجّي عن طبيعة هذه الإلماعة وعن المحور الذي تدور حوله.

---

1 صفير الوقت، ص: 32.

إنّ العيّنات التي تخيّرناها لاستجلاء هذا البُعد من أبعاد الشّعر تُظْهر صوراً مختلفة لعاطفة الحبّ، وتلوينات لِما ينشأ بين الشّاعر والأنثى من صلات. تُظهر قصيدة «زندقة» التي يستجير فيها الشّاعر – المتكلّم من هوى المحبوبة – المعبودة في بداية النّصّ كيف تتحوّل هذه العاطفة طقساً من طقوس العبادة والتّديّن، وكيف يغدو الحبّ قدراً محتوماً يُجْبَر مَن ابْتُلِي به على الضّراعة والاستجارة. ولا تختلف قصيدة «لو» عن القصيدة السّابقة من جهة التّعبير عن شدّة التّعلّق بواحدة ما طرب الفؤادُ لغيرها. وتُذكّر السّطور الأولى بالثّبات على العقيدة التي تشبّث بها الرّسول ﷺ لمّا خُيِّر بين الحصول على الثّروة والملك والتّخلّي عن الدّعوة إلى الإسلام ويعتمد الأداء الشّعريّ فيها امتصاصَ الحديث النّبويّ وتحويل مساره الشّرعيّ إلى مسار شعريّ.

وفي قصيدة «ليليّة»[1] يُوجز الشّاعر كلامه الشّعريّ إيجازاً شديداً ليركّزه في «حبّ النّساء»، وفي الذّوبان انتشاءً بين أحضانهنّ وفي تحرّقه إليهنّ على مرّ اللّيالي.

وقد يُحوِّل الشّاعر مركزَ الاهتمام في هذه القصائد من تصوير قوّة الانجذاب إلى الأنثى وشدّة التّعلّق بها إلى التّساؤل عن حقيقتها وكنهها مثلما هو حاله في قصيدة «أنتِ»[2] التي يتراوح فيه السّؤال والجواب وتنتقل صورة المرأة من ضلال إلى هُدًى ومن طبيعة الإنسان إلى حال الجانّ يعمّده الشّيطان ويتحوّل سحرُها الباهر سحراً فاجراً.

إنّ صورة المرأة في قِصار القصائد لدى الحاجّي صورةُ قُلّبٌ حؤولٌ ولهذا ترسم كلّ قصيدة وجيزة من شعره لقطة من لقطات حياتها وهيآتها. والمثال على هذا قصيدة «عتاب»[3] التي يُظهر فيها تعجّبَه من المفارقة البارزة بين علوّها ماضياً وحاضراً وآتياً وقبولها أن تتهدّم زيفاً. لقد أبانت القصيدة القصيرة وجهاً وقفاً لهذه المخاطَبَة وصوّرت في لحظتين شعريّتين التّعارضَ بين مأمول الصّورة الأنثويّة وطبيعة المرأة الحقيقيّة. وإذا كانت النّماذجُ التي أحلنا عليها واعتمدناها في تحليل ما اعتبرناه إلماعة عاطفيّة في وجيز القصائد لدى الحاجّي نماذجَ كفيلةً بإظهار ما لهذا الشّعر من خصائص، بدا لنا مفيداً وقوفُنا على خصائص أنموذج مثّل الإلماعة تمثيلاً أعلى ونعني به قصيدة «كورينا» وهذا نصّها:

---

1 صبابة مختصرة، ص: 63.
2 صفير الوقت، ص: 28.
3 نفسه، ص: 36.

... عبق شعره

بطقوس النّساء

فالصّدور نهود

مثلما الأعجازُ أردافُ مِلاح وإماء

أهوَ الفحل الوحيدُ.

وسواه... زير نساء

أم هو الشّاعرُ إذ

تختضر الأنثى صبابتَه

يتلظّى ببروق المرأة العنقاء؟؟[1] !!

لهذه القصيدة الوجيزة مرجعان أحدهما أجنبيّ بما أنّ عنوانها يحيل على كتاب شعريّ للشّاعر الرّومانيّ «أوفيد» (OVIDE) الذي كتب أشعاراً ذات إيحاءات إيروسيّة تغنّى فيها بعواطفه نحو «كورينا». وأمّا ثاني المرجعين فهو عربيّ تصدّر القصيدة وهو بيت من شعر عمر بن أبي ربيعة:

سَلاَمٌ عَلَيْهَا مَا أَحَبَّتْ سَلاَمَنَا *فَإِنْ كَرِهَتْهُ فَالسَّلاَمُ عَلَى أُخْرَى

إنّ القصيدة بنصّها وبالعنوان والتّصدير تَصِلُ بين أزمنة ثلاثة: زمان سحيق يرتبط بالشّاعر الرومانيّ وزمان قديم له صلة بالشّاعر الغزليّ العربيّ، وزمان يرافق إنشاء هذه القصيدة.

وليس إيجاز هذا النّصّ بخاف على النّاظر فيه نظرة عَجْلى. إنّه جملتان شعريّتان قصيرتان تقبلان قراءة سطورهما قراءة استرسال وإتْباع السّطر بالسّطر. وسطور الجملتين متقاربة عدداً إذ تشمل أولاهما أربعةً والثّانية خمسةً. والأسلوب فيهما اثنان خبريّ فإنشائيّ بالاستفهام البلاغيّ المتكرّر فيه تعجّب وتحيّر.

تقدّم الجملة الشّعريّة الأولى ما يشبه الوصف لشعر الشّاعر من جهة محتواه والمحور الذي عليه يتحرّك، فإذا به قريب من الشّعر الحسّيّ الذي يقصر تجربة الغزل والعشق على مفاتن الجسد الأنثويّ وما تثيره من قويّ الغرائز وجنسيّ الرّغبات. غير أنّ الجملة الشّعريّة الثّانية التي يتصدّرها السّؤال ويتكرّر فيها ثانية

1 صبابة مختضرة، ص: 68. واختضر الجاريةَ، افترعها، واختضر الكلأ إذا جزّه غضًّا طريًّا، واختُضِر فلان إذا مات شابًّا غضًّا.

تعدّل من نظرة الشّاعر إلى شعره ومن طبيعة علاقته بالأنثى وبجسدها المغري والمثير للغرائز. مركز التّحوّل يبدأ في التّشكّل بداية من السّطر السّابع الذي تُختَضر فيه صبابة الشّاعر. والمعوّل عليه في حركة الاختضار مادّة الفعل الدّالّة على الافتراع وهو من متعلّقات الفعل الجنسيّ على غير المعهود فيه. ويستوقفنا في السّطر التّاسع تحويل هذا الفعل من الذّكر إلى الأنثى التي تختضر صبابةَ الشّاعر على سبيل المجاز والرّمز. لقد تغيّرت طبيعة الشّاعر وصلته بالأنثى من فحولة البيولوجيا والجسد إلى فحولة أخرى هي في صلب الإبداع والفعل اللّغويّ. لقد غدت الأنثى ملهمةَ القصيدة ومحرّكَ الملَكة الشّعريّة في أعماق الشّاعر لأنّ الصّبابة لا تتعلّق بأنوثة المرأة وإنّما تتجاوزها إلى أنوثة اللّغة والملَكة الإبداعيّة. وليست المرأة العنقاء التي صار الشّاعر يتلظّى ببروقها سوى هذا الكائن الأسطوريّ الذي استدعاه شعراء الحداثة رمزاً لتجدّد الحياة وانبعاث الكائنات والذّات من رماد الاحتراق.

والقصيدة التي تشير بهذا الرّمز الأسطوريّ إلى أحد متعلّقاته تقيم توازياً خفيًّا بين افتراع الأنثى وافتراع القصيدة وبين الفعل الجنسيّ والفعل الإبداعيّ، كما تقيم تقابلاً بين زير النّساء الذي لا همّ له غير معاشرة الإناث والاستمتاع بمجالستهنّ والشّاعر الذي يتجدّد فعله الإبداعيّ كلّما اختضرت الأنثى صبابتَه.

والحقيقة أنّ هذه القصيدة الوجيزة تَعقد نوعاً من المقارنة الضّمنيّة بين صنفين من الشّعراء أحدُهما متلهّف على إشباع غريزة الجنس، لهذا لا تظهر المرأة في شعره إلاّ في صورة حسّيّة تثير مطالب الجسد؛ وأمّا الصّنف الثّاني فهو يتوسّل العلاقة بالمرأة لتوليد الشّعر وتأليف القصيدة، لهذا تكون الأنوثة حافزاً لتجويد الكلام الشّعريّ. وليس التّلظّي ببروق المرأة العنقاء سوى إيحاءٍ بحرقة الشّعر ومعاناة الكتابة. وأمّا عنوان القصيدة وهو اسم محبوبة الشّاعر الرّومانيّ «أوفيد» التي تغنّى بها في أشعاره، فعنوانٌ رامزٌ إلى تعشّق الكتابة وإلى التّوله بالأنثى – القصيدة على غرار ما رامَه الشّاعر الرّومانيّ الذي طمح إلى إنشاء مأثورة شعريّة كبرى.

ب. اللّقطة التّأمّليّة

يستدعي التّأمّل إدامة النّظر في الحالة والمسألة ويقتضي أيضاً إطالة في الكلام بعد مجهود ذهنيّ متواصل، لكنّ الشّاعر يكون بمستطاعه أن يوجز الكلام ويُركّز القولَ في حيّز نصّيّ قصير ومكثّف. وهذه وضعيّة شعريّة صادفناها في عدد من قِصار

القصائد في دواوين الحاجي، تأمّلَ فيها ذاته وبعضاً من أطوار حياته. وأبرزُ حالة حياتيّة خصّها الشّاعر بالتّأمّل هي حالة الهَرم. لقد وجدنا عدداً من هذه اللّقطات التي يعبّر فيها الحاجّي عن تبرّمه بالشّيب والوهن، والأمثلة على ذلك في دواوينه قصائد «السّوس»، «كفن الحيّ»، «مسخ»[1]، وستكون أولاها مركز اهتمامنا باللّقطة التّأمّليّة. يقول الحاجي:

شاب عمرُ الفتى..

وجليدُ الوقتِ أذّن في الخلايا

بالوهن !!!

غير أنّ القلبَ ما زال حَفيًا

بخضير الرّوح في سُوس البدن !!!

فلِمَ الرّوحُ تخونُ القلبَ غبًا

وتسَجّيهِ خراباً في كفن؟؟ !!

تتكوّن هذه القصيدة الوجيزة من جمل شعريّة ثلاث تضمّ أولاها سطوراً ثلاثة وتضمّ الثّانية سطرين وكذلك الجملة الشّعريّة الثّالثة. وتُمثّل كلُّ جملة وحدةً قرائيّة يَردُ فيها صوت النّون الختاميّ قافية تُعَدّ وقفةً حقيقيّةً. ويُظهر بناء الجمل والوصلُ بينها طبيعةَ الخطاب التّأمّليّ. فالجملة الشّعريّة الأولى التي طالت نسبيًا بالسّطور الثّلاثة ترصد وضعاً جسديًا يؤشّر إلى المشيب وعلامته ابيضاضُ شعر الرّأس. والجملة الثّانية تَتصدّرها أداة الاستدراك التي تفيد المقابلة بين معاينة المشيب والتّصدّي له بقوّة القلب على الصّمود لوهن الجسد. وتتصدّر الجملة الشّعريّة الثّالث بأداة الاستفهام المعبّر عن التّحيّر لصنيع الرّوح بالقلب.

ولمّا كانت القصيدة القصيرة مدعوّةً إلى إيقاع أثرها في سامعها وقارئها من أقصر سبيل، وكان تكثيفُ التّعبير فيها من مميّزات إنشائيّتها، وجدنا قصيدة «السّوس» حافلة بألوان المجاز والاستعارة التي تُوشّح خطابَها الشّعريّ وأداءَها الفنّيّ. وأوّلُ المجاز فيها نسبةُ المشيب إلى العمر والأصل في الفعل أن يتعلّق بالإنسان الكهل. وثاني الكلام المجازيّ استعارةُ الجليد للوقت تعبيراً عن فعل الزّمان في الإنسان ونفاذ هذا الفعل المميت إلى عمق الجسد. وأمّا الصّورة المعبّرة عن مجالدة الإنسان لآثار

---

1 صبابة مختضرة، ص: 30. صفير الوقت، ص: 57 و58.

الزّمان فهي واردة في الجملة الشّعريّة الثّانية ببناء المجاورة بين الرّوح وصيغة المبالغة المرتبطة بالخضرة بما هي لون رامز إلى نماء الطّبيعة وإلى بعض عناصر القصّة الدّينيّة المرتبطة بالنّبيّ موسى عليه السّلام وما يُروى عن كونه حاضراً ناظراً. إنّ احتفاءَ القلب بخضير الرّوح في سُوس البدن تعبيرٌ مصوِّرٌ لهذا التّنازع بين الحياة والموت، وبين الخصب والجدْب.

وأمّا تساؤلُ التّحيّر في الجملة الشّعريّة الثّالثة فهو صياغة وجيزة ومكثّفة لصورة العجز عن مغالبة الزّمان ومقاومة الحدثان بعد أن تفاءل المتكلّم في القصيدة بقدرته على منازعة المشيب. وكأنّ القصيدة بحركة التّعابير المصوِّرة تنشئ وضعيّتيْن نفسيّتيْن متعارضتيْن وتَصِلُ بين الوهن والكفن في حركة دائريّة تنغلق فيها النّهاية على البداية، وتسوّي بين بياض الشّعر بالشّيب وبياض الكفن المؤذن بالخراب. ورغم هذا الالتفاف وهذه الحركة الدّائريّة تظلّ الجملة الشّعريّة الثّانية في القصيدة بؤرة مجازيّة ودلاليّة تَشِعّ بأمل الخلاص من عُمر المشيب ومن جليد الوقت بطاقة الشّعر وعنفوان الإبداع. وتتأتّى هذه القراءة لقصيدة «السّوس» ويستوي التّأويل إذا وصلناها بقصيدة أخرى عنوانها «مغنطيس» في ديوان **صفير الوقت**[1] وفيها تمييز بين الأصابع التي تقنع من المعادن «بأسر الحديد الخسيس» والأصابع التي يروم الشّاعر ترويضها «ليصيد بها معدناً نادراً ونفيس». وهكذا تتجاوب قِصار القصائد في شعر الحاجّي وتتنادى الدّلالات وتلتقي أبعاد النّصوص في مدوّنته وتصير شبيهة بالمرايا الكاشفة لهواجس الذّات الشّاعرة ولصور تفكّرها في أناها وأحوالها.

وليست اللّقطات التّأمّليّة في شعر الحاجّي طبقة واحدة متساوية إبداعاً وتصويراً، ففي قصائده القِصار الدّائرة على المشيب يتفاوت الأداء وتختلف درجاته. والدّليل على هذا قصيدتان موسومتان بـ«كفن الحيّ» و«مسخ»[2] تبرز مقارنتُهُما بالقصيدة السّابقة بعضَ أوجه التّمايز بين هذه النّصوص.

تجيء قصيدته «كفن الحيّ» شديدة الإيجاز فلا تتجاوز سطوراً شعريّة أربعة تشدّها القافية بصوتي الرّاء والياء (صغيرا – يديْ – عبرا – الحيْ) ويتلو فيها ضميرُ المتكلّمِ المفرد ضميرَ المتكلّم الجمع (سَرْبلني الشّيب صغيرا – عشنا وشفنا عبرا). وإذا استثنينا بلاغةَ الشّعر في السّطرَ الثّاني (وخبا جمر يديْ) وبعضَ مجازٍ في السّطر الأوّل

1 **صفير الوقت**، ص: 72.
2 **نفسه**، ص ص: 57–58.

تحوّل بواسطته الشّيب لباساً مُسربلاً للبدن لا تعلو القصيدة في الكلام السّامي علوًّا ظاهراً خاصّة حين تنزع إلى ما يشبه السّرد التّقريريّ وتعوّل على محكِيِ الكلام. لكنّ قصيدة «مسخ» التي تقع في دائرة القطة التّأمّليّة وتشترك مع قصيدة «كفن الحي» في التّعويل على محكي الكلام[1] تَبْني في الجملة الشّعريّة الثّاني المكوّنة من سطور ثلاثة كلاماً شعريًّا أساسُه صورة «الشّموس تقايض المتكلّم – الشّاعر بالشّتاء الرّبيعا». وخلافاً لذلك لا يظهر في الجملة الأولى مِثْل هذا التّصوير القائم بالتّخييل والعدول عن مألوفِ الكلام في مجال الاقتصاد والتّجارة وخاصّةً حين يتكرّر الفعلُ بلّع ومصدرُه المؤكّد لذكر الشّيب وظهوره أوّلاً[2].

والظّاهر أنّ هذه اللّقطات التّأمّليّة التي رصد فيها الشّاعر أحوال الذّات وعبّر من خلالها عن نوع من التّوجّع للشّيب وبداية الهرم، لقطات استأنس فيها الحاجّي بقصيدة الهايكو اليابانيّة لأنّه أثبت في ديوان «غميس اليمام» قصيدتين من هذا الشّعر الوجيز إحداهما لـ«باشو» والثّانية لـ«شيكي»[3]. وتبدو أولاهما أعلقَ باللّقطات التّأمّليّة التي وردت في شعر الحاجّي وهذا نصّها:

إنّي أهْرَمُ
طائر جميل يختفي
في غيمة الخريف[4]

إنّ مقارنة هذه القصيدة الذّاهبة في الإيجاز مذهباً بعيداً بما ذكرناه من قِصار القصائد في شعر الحاجّي تُظهرُ إفادةَ الشّاعر التّونسيّ من الشّعر اليابانيّ المذكور صورَ التّأمّل في الذّات وفي أطوار الحياة. لكنّ استدعاءَ الحاجّي لقصيدة «الهايكو» لا يؤول إلى النّسج على منوالها وإلى محاكاة شكلها. لقد ولّدت قصيدة «باشو» قصيدة «حديث المخلعة» التي تأمّل فيها الشّاعر حاله بعد أن «مرّ ما مرًّ من العمر كثيرا» و«علّق بعدَ السّيف منجل»[5]. غير أنّ القصيدة الطّويلة التي تصدّرتها قصيدة وجيزة للشّاعر اليابانيّ «باشو» فيها حديثٌ عن الهرم، فقد حفلت بصور ازدهاء الشّاعر بأناه

---

1 يقول الحاجّي في «كفَن الحي»: عشنا وشفنا عبرا، آخرُها: الشّيبُ الكابي كفَنُ الحي. ويقول في آخر قصيدة «مسخ»: عشنا / حتّى شفنا... عبرا، أوّلها: الزّمن الماسخ أوشمني / بالشّيب رضيعا.
2 يقول الحاجّي: بلع الشّب إذ عجَل في عزّ الصّبا / تبليعا !!!. وبلّع الشّيب فيه ظهر أوّلاً.
3 غميس اليمام، الصّفحتان: 9، 55.
4 نفسه، ص: 9.
5 نفسه، الصّفحتان: 11، 16.

وبعلامات دالّة على «الطّير الغميس» الذي ركّب الشّاعر صورته من طائر الفينيق الأسطوريّ ومن طائر «اليامون» في ريف القيروان يتواصل معه الشّاعر بالسّجع و«تأميل ربيع ليس يَبْلَى»[1].

لقد عمد الحاجّي إلى قراءة مخصوصة لقصيدة الشّاعر اليابانيّ التي يتصدّرها حديث متكلّم فيها عن الهرم وفصّل ما جاء فيها من ذكر لطائر جميل يختفي في غيمة الخريف فكانت الصّلة بين شعر الهايكو وشعر الحاجّي في «حديث المخلعة» صلةَ امتصاص وتوليد، وكان الخروجُ من حديث الهرم إلى حديث الشّاعر يحتفي بإبداعه ويُعلي من أهمّية الشّعر[2].

لقد مثّلت قصيدة «الهايكو قادحاً أثار في الشّاعر جملةً من الخواطر والرّؤى وولّد ما يشبه سيرة حياة شعريّة قائمة ببعض الإحالات وبكثير من التّخيّلات، وبنوع من التّركيب بين أزمنة أولى «وليل حالك الظّلمة في فضاء أجرد». والحقيقة أنّ التّصدير الذي تخيّره الحاجّي مثّل رَحِماً شعريًّا ووالِدة نصّيّة أنجبت رائع الكلام الشّعريّ وبديع التّصوير للذّات وهواجسها ومطامحها. وهذا النّصّ المطوّل الذي ولّده استحضار النّصّ اليابانيّ الوجيز يمثّل في تقديرنا أنموذجاً لتجربة شعريّة مكتملة رؤية وصياغة، لا يقلّ قيمة عن قصيدة الشّاعر اللّبنانيّ شوقي بزيع الموسومة بـ«مرثية الغبار» التي يتملّى فيها أوضاع الذّات والحياة حين شارف الكهولة[3].

والنّاظر في قِصار القصائد في دواوين الحاجّي مقارنةً بمثيلاتها في شعر أدونيس يستوقفه غيابُ هذا الشّكل الشّعريّ الأجنبيّ عن مدوّنة أدونيس والحالُ أنّه من الشّعراء العرب الذي وسّعوا ثقافتهم الشّعريّة بالاطّلاع على نصوص غربيّة متنوّعة، وأفادوا من تجارب الكتابة في آداب كثيرة.

---

1 الغميس من النّبات هو الغمير ومن اللّيل المظلم، وهو الشّيء الذي لم يظهر للنّاس ولم يُعْرَف، ومنه قصيدة غميس أي لم تُعْرَف بعدُ.

2 يقول الحاجّي في خاتمة «حديث المخلعة»، ص: 20:
يسطع الشّعر قريباً صنوَ ظلّي.. أو بعيداً مثلمَا
الشّعْرَى سواءً !!! كذبت كلّ الثّنايا... وَهُوَ القولُ
نَجِيٌّ واحدٌ أَوْحَدُ يستهدي به الحادِي... ويهدِي !!!

3 شوقي بزيع، مرثية الغبار، دار الآداب، الطّبعة الأولى، 1992. وتبدأ القصيدة بقول الشّاعر: غبار على أفق الرّوح يعلو / ووجهته: لا مكان / يشير بأشلائه أن تقوّسَ سكّانُه / تحت قنطرة الوقت / وانهدم العقربان / والذي خلفته الحروب قضى تحت أنقاضها / تاركاً للّذين يجيئون من بعده / وردة من دخان.

يبدو غيابُ هذا الرّافد الإنشائيّ الذي تُمثّله قصيدة الهايكو عن شعر أدونيس مقارنةً بما ذكرناه من قصائد الحاجي، غياباً راجعاً إلى طبيعة كلّ من التّجربتين وإلى الأصول النّظريّة والشّعريّة التي تَولّد منها كلّ شعر. إنّ تجربة أدونيس منغرسة في أرض الرّمزيّين الذين نزعوا إلى إغماض الكلام الشّعريّ وعقّدوا بناء الصّورة، ودفعوا القارئ إلى تدبّر أبعاد القصيدة وفكّ مغالق النّصّ. لقد رأينا تأثيرَ هذا الأصل الشّعريّ في قِصار القصائد عند أدونيس حين اعتبرناها قائمةً بتقنية المعاودة البنائيّة والدّلاليّة، وهذه تقنية اقتضاها المنزع الرّمزيّ في كتابته. إنّ العنوان والمقطع الأوّل يضعان رمزَه الشّعريّ. وأمّا المقطعان الثّاني والثّالث فيساعدان في تجلية أبعاد الرّمز ويُتيحان للقارئ التّثبّت من نهج القراءة الذي توخّاه. ثمّ إنّ النّصّ الأدونيسيّ القصير ينتظم داخل تصوّر عامّ لفعل الكتابة ولرؤيا التّحديث الفكريّ والشّعريّ، ويبدو أشدّ تعلّقاً بما أفاده الشّاعر من أفكار وصياغات حداثيّة لدى «بودلير» و«مالارميه» و«رنيه شار». لهذا لم تنفتح قِصار قصائده على تجربة شعر الهايكو. وخلافاً لذلك يبدو تأثّر شعر الحاجّي بهذه التّجربة وبكيفيّة صياغة القصيدة داخلها. إنّ قِصار القصائد في شعره شبيهة بلقطات ثابتة في شريط صور متتابعة تتنوّع فيها المشاهد لتؤلّف منظوراً واحداً. لقد كان «الظلّ» على سبيل المثال مركزاً دارت عليه مجموعة من القصائد الوجيزة في ديوان «غميس اليمام»، وكان «الطّير» محورَ ارتكاز لعدد آخر من القصائد في هذا الدّيوان، وكان «الحجر» محوراً ثالثاً انتظمت عليه مجموعة أخرى من قصائده. ولعلّ هذا الانشداد إلى كلمة تتولّد منها النّصوص القصيرة في حِزَم يتيح لنا الحديث عمّا أسمَاه «كينيث ياسودا» «تبلّراً»، ومحصّله أنّ شاعر الهايكو يعبّر عن شعور ينتمي إلى تجربة مكتملة وعن تدفّق هذا الشّعور في الكلمات وحولَها. فـ"مثلما تتماسك البلّورات بوساطة القوّة الدّاخليّة لنسقها، تتماسك الهايكو المتبلّرة بوساطة القوّة العضويّة والعاطفيّة للتّجربة"[1].

وإذا كان «ياسودا» يصف ظاهرة التّبلّر في هذا النّمط من الشّعر الوجيز داخل القصيدة الواحدة، فإنّ الظّاهرة في شعر الحاجّي تتجاوز النّصّ الواحد إلى زمرة من النّصوص المتآلفة والمؤلّفة انطلاقاً من كلمة محوريّة يتأمّل الشّاعر أبعادَها ويحلّل امتداداتها على نحو ما فعل في زمرةٍ من القصائد لها اتّصال بالأصابع جمعها في قسم

1 كينيت ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق، مرجع مذكور، ص: 125.

من ديوانه «صفير الوقت» وتخيّر لها عنواناً: «عزف متنوّع على وتر واحد»[1] فكان تبلُرُها أو تبلوُرها دالاً على تكوّنها من طبقة نصّيّة واحدة، وعلى التحام أجزائها التحاماً تكون به مشدودةَ البناء متينة التّكوُّن.

ج. الإلماعة السّياسيّة

والمقصودُ بها لقطة شعريّة يكثّفُ بها الشّاعر التّعبير عن موقف سياسيّ، وتتوفّر الإلماعات النّازعة هذا المنزع في شعر الحاجّي فلا تقتصر على ديوان دون آخر، وهي تنحو منحى التّصريح حيناً وتتوسّل الإيحاء حيناً آخر. لقد ضبطنا عدداً من قِصار القصائد التي تتفاوت تكثيفاً وتَستُّراً على مواقف الشّاعر وعلى منظوره السّياسيّ والفكريّ[2]، لذا سيكون تعويلُنا هنا على بعض النّماذج التي بدت مجسِّمة لما اعتبرناه إلماعةً سياسيّة في مدوّنة هذا الشّاعر.

إنّ أبرز نموذج صاغ من خلاله الحاجّي رؤيته السّياسيّة للأوضاع العربيّة هو قصيدة «تضاعف»، وهذا نصّها:

تَضَاعَفَ غيرُنا عَدَدَا
فصارُوا ضِعْفَ مَا كَانُوا
وَتَضَاعَفْنَا فَصِرْنَا الضُّعْفَ
صَارَ «الذّلُّ مَأْوَانَا»

تبدو هذه القصيدة الوجيزة قليلة عدد السّطور متقلّصة الحجم. وهي تحتفظ بالخاصّيّة البنيويّة التي تجعلها متكوِّنة من مقطعين متضادّيْن على أساس نتيجة التّكاثر وعلى أساس المقابلة بين الضِّعْف والضُّعف. إنّ التّكاثر العدديّ في المقطعين لا يؤدّي إلى النّتيجة ذاتها رغم أنّ السّطر الثّالث يوهم بغير ذلك إذا قُرئَ لفظُ «الضِّعف» بالكسر تساوقاً مع السّطر الثّاني. إنّ المتكلّم الجمع يعمد إلى نوع من معابثة القارئ

---

1 صفير الوقت، الصّفحات: 65، 71، 72، 73، 76.
2 تتمثّل الإلماعات السّياسيّة في القصائد الآتية:
- صبابة مختصرة: «تضاعف»، ص: 46 – «وعيد»، ص: 48 – «قمامة»، ص: 52.
- صفير الوقت: «وقت»، ص: 19 – «تتابع»، ص: 40.
- غميس اليمام: «مديح البيت والصّوت»، ص: 22 – «حكمة اليامون»، ص: 23 – «إشكال»، ص: 35 – «فقاع»، ص: 52 – «عدالة الظّلّ»، ص: 52.

قبل أن يفجعه بالخبر المرعب وقبل أن يقلب ما اعتقده مفخرة لأمّة العرب التي سيفاخر بها النّبيّ محمّد ﷺ سائر الأمم. لقد امتصّ هذه النّصُّ الوجيزُ الحديثَ النّبويّ امتصاصَ تحوير وتبديل لمّا عَدَّ التّكاثُر ضُعْفاً، وأقامَ علاقة تناصّ ظاهر لما أورد «نتفة» من قصيد «أخي» للشّاعر المهجريّ ميخائيل نعيمة وقرنَ الضّعْفَ بالذّلّ. وإذا كانت «مطوّلة» الشّاعر المهجريّ تصوّر أوجاع العرب الذين دُفِعُوا إلى المشاركة في الحرب العالميّة الأولى دون هدف واضح أو قضيّة عادلة تستحقّ التّضحية بالنّفوس فلم ينالوا سوى التّشريد والهلاك، فإنّ قصيدة الحاجّي التي كُتِبَتْ سنة 1992 تكثّفُ التّعبير عن واقع سياسيّ شديد الإيلام والتّقريع، وهي على إيجازها وتقلّص حجمها تلخّص وضعيّة حضاريّة مُزرية خاصّة بعد أن انتكست أحلام العرب بالوحدة والتّقدّم واسترداد السّيادة الحقيقيّة، وتمثّل صورة معكوسة للتّفاخر بأمّة العرب التي استُبيحت حرماتها وانتُهِكتْ أراضيها في حرب الخليج الأولى.

وإذا كانت قصيدة «تضاعف» قد انبنت بالمفارقة بين التّكاثر القوِّي والتّكاثر المُذِلّ فإنّ قصيدة «حكمة اليامون» تنحو منحى الإشادة بالحرّية والمسؤوليّة. يقول الحاجي:

طائر اليامونِ
حرٌّ...
وقديماً قيل: إنَ الحرّ مرٌّ
ومحالٌ... يُهْزَم !!!
... إنّما ... لو أنَ فخًّا راوغ اليامونَ يوما
فهو لن يخبَط – مثل الصّعْوِ – بالجنحَيْنِ
بل يستسلم[1]

ليست بنية هذه القصيدة القصيرة تخرج على مألوف البناء في قصائد الشّاعر. فهي تحافظ على ثنائيّة الجملة الشّعريّة، وتُظْهِر عنايةً بالقافية في آخر كلّ جملة، وتقيم التّرابط بينهما بالإثبات فالنّفي. فالجملة الأولى موقّعة بتفعيلة «الرّمل» تتكرّر سبع مرّات تُحوّل في السّطر الرّابع إلى «فَاعِلُنْ». والجملة الثّانية مجراة بالتّفعيلة ذاتها تسع مرّات بتقصير التّفعيلة الأخيرة. ثمّة إذن نوع من التّساوي التّفعيليّ بين

1 غميس اليمام، ص: 22. واليامون هو طائر اليامون، وهو ذكر اليمام كنّا حفيّين به في صغرنا مع قدوم الرّبيع. نفسه، ص: 20. والصّعْوُ: عصفور صغير.

الجملتين وتوازنٌ بين آخر كلّ جملة. والجملة الأولى صِيغَت بالتّركيب الإسناديّ الاسميّ غير المؤكّد والمؤكّد بالنّاسخ في جزئها الثّاني. وقد عوّلت على رواية القول واستندت إلى سلطة الزّمان الذي يُضفي على القول قيمةَ الصّدق والحقيقة التي يقع التّسليمُ بها. فكأنّ هذا الخطاب المنقول من مأثور الكلام الذي لا يقبل الدّحض. وأمّا الجملة الشّعريّة التي اقترنت بسابقتها بالأداة التي تفيد الحصرَ فقد صيغت بالتّركيب التّلازميّ وتخلّلها أسلوب الاعتراض الذي يُظْهِر التّقابلَ بين سلوك الطّائريْن وقد وقعَا في الفخّ.

ليس يخفى على النّظر الفاحص لهذه القصيدة الوجيزة كيف نزّل الشّاعر خطابَ الحرّية والمسؤوليّة في عالَم الطّير وكيف صاغ كلامَه الشّعريّ الجدلَ بين الحرّية والقيد وأفادَ من قصص الحيوان الذي يكافئ عالَم الإنسان. إنّ المقارنة المعقودةَ بين سلوك اليامون وسلوك الصَّعْو وهما في أصل الأمور رمزان للحرّية مُهَدَّدان بالقيد دوماً، مقارنةٌ موحية بطريقتين في التّعامل مع هذه القيمة السّياسيّة وفي مواجهة المآزق التي يقع فيها صنفان من البشر، أحدُهما يقبل ما يترتّب عن التّشبّث بالحرّية من أخطار وما يقتضيه ذلك من تضحيات بروح المسؤوليّة، وثانيهما يعجز عن مواجهة مآزق الحرّية بمجرّد الوقوع في الشّرك. ولعلّ هذه القصيدة تلوّح من بعيد إلى قصّة الحمامة المطوّقة التي رفضت التّخبّط في شرك الصّيّاد وتحايلت عليه بحسن التّدبير لتخليص صويحباتها من الشّباك الآسرة.

والحاجّي في قِصار قصائده قد يخصّص إلماعة سياسيّة تتّصل بالمساواة بين أجناس البشر وتحتجّ على التّفرقة العنصريّة التي تفضّل الأبيض على الزّنجيّ. ففي قصيدة «عدالة الظّلّ» بنية منطقيّة شديدة الإيجاز أساسُها مقدّمة تؤكّد أنّ ظلّ الأسود والأبيض ظلّ بلون واحد هو الأسْوَدُ، وتستنتج من ذلك أنّ مفاخرة الأبيض ببياض بشرته ضرب من الهوس. فالقصيدة بسطورها الأربعة محاجّة واحتجاج على السّلوك العنصريّ[1].

وفي قصيدة «إشكال»[2] إلماع إلى نوع آخر من التّباهي محورُه الجماد. يقول الحاجي:

1 غميس اليمام، ص: 52.
2 نفسه، ص: 35.

لو علم البَلاَطُ في قصر الأميرْ
أنّ اسمَه يُغَنّى به: «حجارةٌ مفروشةٌ»
يدوسها الغنيُّ والفقيرْ
هل كان يرضى هذا النّعتَ موسوماً
بمعناه الحقيرْ؟؟ !!

لا تخرج بنية هذا النّصّ الوجيز على مألوف الصّياغات في النّماذج التي تخيّرناها من دواوين الشّاعر. إنّه قائم بالتفاف التّركيب التّلازميّ على نفسه، وبإظهار حقيقة التّسمية للبَلاط وهي تسمية أساسُها المفارقة بين المنزلة والرّفعة وعلوّ الشّأن، والحقارة وتدنّي المرتبة. ثمّ إنّ لفظ «البلاط» من مشترك الكلمات التي ولّدت الإشكالَ في القصيدة واستدعت إزالة التّوهّم. فالشّائع أنّ البَلاط من أركان المُلْك وأمارات الأبّهة في حياة الملوكِ لأنّه يُطلق على قصر الملِك ومجلسه وحاشيته. لكنّ القصيدة فكّتِ الإشكال حين ذكّرَتْ بالدّلالة اللّغويّة للبَلاط في لسان العرب ونزعت عنه الأبّهةَ والفخامة.

وإذا كان الشّاعر في بعض نصوصه الوجيزة يُظْهر رؤيتَه السّياسيّة ويلمّح إلى مواقفه تلميحاً، فهو في نصوص أخرى يعمد إلى التّخفّي فيجيء كلامُه الشّعريّ مُوارباً خاصّةً حين يكون الزّمنُ مدار تفكيره. لقد وجدنا في دواوينه قصائدَ قصيرةً فيها تعريضٌ بالزّمن والوقت وتحقير لهما. ففي قصيدة «تتابع»[1] يبني الشّاعرُ التّعارضَ بين زمن موصوف بالعفن، وسلوكه الذي «ركب فيه على خلاف النّاس» ولجّ في مقارفة المعاصي وقبل أن يُجْزَى على ذلك باهظَ الثّمن. إنّ القصيدة التي انبنت بجملتين شعريّتين على غرار القصائد القِصار في شعر الحاجّي وجانست بينهما بصوت النّون في آخر سطور ثلاثة، تقيم جدلاً بين أوضاع عامّة ووضعيّة فرديّة تتميّز بالاجتراء على الزّمن العفن وبتحمّل مسؤوليّة السّلوك المتمرّد. وبإمكان النّاظر في هذا النّصّ وهو يستحضر ما سبق ذكرُه من نماذج أن يعقد الصّلة بين هذه القصيدة وقصيدة «حكمة اليامون» التي ظلّ فيها الطّائر متعلّقاً بالحرّية متحمّلاً المسؤوليّة دون خبط أو استعطاف لصاحب الفخّ المراوغ. وكأنّ بعض القصائد القِصار في شعرا لحاجي تتراءى عن بُعْد وتتنادَى دون أن تتماثل أو يطولها التّكرار.

---

1 صفير الوقت، ص: 40.

والمتحصّل من هذا التّحرّك داخلَ دواوين الشّاعر أنّ أوّلها كاد يقتصر في قِصار قصائده على الصّبابة وألوان الهوى وأنّ البُعد الذّاتي والعاطفيّ بُعْدٌ غالبٌ سائرَ أبعادِ الشّعر ومشاغل المبدع. وأمّا ديوانه الثّاني فهو منفتح على أبعاد أخرى من قبيل الصّلات بين الشّعراء والتّأمّل في الزّمان الحاضر وتحميل الأصابع أبعاد الرّؤى. ويختلف الدّيوان الثّالث (غميس اليمام) عن سابقيْه بارتياد آفاق شعريّة أخرى يكون فيها للمكان – الوطن بأوديته وطيوره وأحجاره ونباته حضور لافت. وتظلّ القصيدة القصيرة في سائر هذه الدّواوين ثنائيّة التّكوّن بجملة شعريّة أولى تعقُبها ثانيةٌ تكون ضديدَ سابقتها وحاملة بؤرة الدّلالة وأساس الموقف الذي يصوغه الشّاعر في نصّه. ويظلّ الشّعر في سائر القصائد والدّواوين وفيًّا للذّائقة الشّعريّة العربيّة التي تأنَس بالإيقاع والقافية وتطرَب لنشيد الأصوات.

ولمّا كانت هذه النّصوص الوجيزة في مدوّنة الشّاعر تنقل قارئها من وضعيّة أولى إلى وضعيّة ثانية وتقيم التّعارض بين مفصلي القصيدة، فإنّ "الفاعليّة البلاغيّة لهذا الشّكل الوجيز ستكون أكثر تحقّقاً وتأثيراً بهذه العلاقة الحواريّة التي تُقيمُها بين المؤلّف وقارئه بما لها من قوّة الصّدْم"[1].

3. قِصار القصائد في شعر المزغنّي

جمع منصف المزغنّي في شعره بين طوال القصائد وقِصارها وكان يراوح في كتابة الشّعر بين النّوعين. ويبدو أنّ هذه المراوحة وليدة التّجربة الشّعريّة وسليلة الحالة الوجدانيّة للشّاعر. وسيكون اعتمادنا في دراسة قصائده القصيرة ديوان «حبّات» الصّادر سنة 1992، وديوان «محبّات» المنشور سنة 2003[2].

ليس يخفى ما في عنوان الدّيوان الأوّل من إيماء إلى إيجاز القصائد لأنّ الحبّة من الحبوب والبقول وقطراتِ المطر والعقودِ التي يؤلّفها الجواهريّ وحبّات المسبحة كلّها من صغير العناصر التي تتآلف، وهذه حال مجموعة من القصائد توسّطت هذا

1 BERNARD ROUKHOMVSKY, ***Lire les formes brèves***, Nathan Université, Paris, 2001, p. 35.

2 **حبّات**، دار الآداب، بيروت، الطّبعة الأولى، 1992.
محبّات، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون ارسم، الطّبعة الأولى، 2003.

الدّيوان ووَسمتْه باسمها[1]. إنّها لمحات شعريّة كُتبت حسَب ما ذكر الشّاعر في مختلف العواصم العربيّة من سنة 1987 إلى سنة 1990. وهي شديدة الإيجاز تشترك القصيدتان منها في الصّفحة الواحدة من هذا الدّيوان الذي تقلّص حجم صفحاته فكان مشاكلاً لحجم الحبّات. وأمّا عنوان الدّيوان الثّاني فهو مجانس للأوّل من جهة تضمّنه إياه وقد استمدَّ التّسمية من مجموعة القصائد الأولى فيه وهي اثنتان وثلاثون جمعها الشّاعر بعنوان «حبّات»[2]. وكان اختزالُ النّصوص في بعضها اختزالاً أشدَّ صارت به القصيدة أشبهَ ما تكون بالنُّتْفَةَ[3]. ولمّا كانت «حبّات الشّعر» كثيرة العدد في هذين العملين، تخيّرنا منها أمثلة بدت لنا أكثر إحكاماً من سواها وصنّفناها إلى:

أ. اللّقطة السّياسيّة الماكرة

والمقصود بهذه اللّقطة نصّ وجيز متوتّر التّعبير عن موقف في السّياسة يسوقه الشّاعر بطريقة تفاجئ القارئ وتولّد فيه نزوعاً إلى الهزل رغم جِدّ المسألة التي يثيرها النّصّ. ولسنا نعني بالصّفة التي نعتنا بها هذا النّوعَ من قِصار القصائد ما يتبادر إلى الذّهن من بُعْدٍ أخلاقيّ يرتبط بالخديعة والاحتيال، بل ما يصطنعه الشّاعر من صياغة وأسلوب في القول يولّدان المفارقة ويقوّيان العجبَ. ولهذه اللّقطة صلة ظاهرة بشكل شعريّ وجيز في الأدب الغربيّ يسمّى «الأبيغرام» (Épigramme) وهو جنس شعريّ تكوّنه قصائد وحيدة المقطع تنزع أحياناً منزع الهزء والسّخرية.

اشتمل الدّيوانان على لقطات سياسيّة كثيرة نوردها تباعاً: «شهادة»، «أفلام»، «وجهة نظر»، «الفيل»، «ثغاء»، «رقابة»، «السّجين»، «كذبة»، «استعلام»، «شجاعة»، «سنّمار»، «شحرور»، «توابل»[4]، «الحمراء»، «فراشة»، «حوار»، الأمير الأسير»[5]، وسنتخيّر من هذه اللّقطات أكثرَها تعبيراً عن مفارقات السّياسة وعن غرابة ما يحدث في عالمها.

يقول المزغنّي في قصيدة «ثُغاء»:

---

1 تقع هذه «الحبّات» بين صفحتي: 34 70.
2 تقع هذه القصائد بين صفحتي: 11 و32.
3 محبّات، الصّفحات: 14، 25، 30، 32.
4 ديوان حبّات، الصّفحات: 45، 46، 47، 48، 49، 52، 53، 61، 62، 64، 67، 70.
5 ديوان محبّات، الصّفحات: 15، 22، 24، 31.

خروف

دخل البرلمان

قال:

«ماع»

فجاء الصّدى

إجْ... مَاعْ[1]

يبدو العنوانُ الواسم لهذا القول الوجيز ملائماً لصوت الحيوان. ويتأكّد قِصَر النّصّ بضمور السّطر الشّعريّ الذي يقتصر على الكلمة الواحدة في أربعة سطور ولا يتعدّى الكلمتين مرّتين. والحقيقة أنّ إخراجَ النّصّ على هذه الهيئة الطّباعيّة يوهم بأنّ السّطر وحدة بنائيّة. لكنّ أداء القصيدة يُتيح قراءتها في نَفَس واحد، وقد يتيح أيضاً تقسيمَها جملتين ضامِرتين يجمع بينهما صوت الثّغاء «مَاعْ». وفي القصيدة أكثرُ من مفارقة. فأوّل حدث عجيب في النّصّ هو دخول الحيوان للبرلمان وإطلاقُ صوته بالثّغاء. وأمّا كبرى المفارقات فهي هذا التّجاوب بين صوت الحيوان وصوت الإنسان الذي انتُخب لتمثيل الشّعب. إنّ التّقفية بالصّوتين المتماثلين في السّطرين الرّابع والسّادس يولّد أقصى درجات الهزء والسّخرية بسبب استحالة الصّوت البشريّ وصوت النّائب المشارك في عمليّة التّصويت صوتاً حيوانيًّا. وقد تعمّد الشّاعر الفصلَ بين جُزْءَيْ الكلمة في السّطر الأخير ليولّد جناسَ المفارقة. وليست المقابلة بين كلام الخروف وتصويت الصّدى سِوى تعميق لوقع المفارقة. وأمّا الجمع بين الخروف وصاحب الصّدى في مؤسّسة التّحاور والاختيار الدّيمقراطيّ فالقصد منه إشعار بأنّ هذه المؤسّسة السّياسة قد أُفْرِغَت من حقيقتها وأُبْطِلَ دورُها لأنّ المتكلّم فيها لا يعبّر عن صوته وعن مواقفه بمحض إرادته وإنّما هو صدًى لصوت آمر يملي عليه ما يختار عند التّصويت. ثمّةَ إذن تلاعب ومعابثة في هذا النّصّ الوجيز الذي يختزل بأدائه المكثّف وتوتّر الكلام فيه أوضاعَ مسألة سياسيّة هي من أمّ القضايا في الزّمان الرّاهن.

ويَردُ عنوانُ قصيدة أخرى تنحو هذا النّحو في المكر والتلاعب بالكلمات والتّوقّعات عنواناً فيه إظهارٌ وإضمارٌ. يقول المزغنّي في قصيدة «شجاعة»:

---

1 حبّات، ص: 49.

مَنْ يَأْمُرُ السُّلْطَانْ
وَيَقُولُ لَهُ
«اِفْتَحْ فَمَكَ الآنَ...
وَاسْ... كُتْ
مَنْ؟!...
....
غَيْرُ طَبِيبِ الأَسْنَانْ.[1]

تنبني القصيدة بالاستفهام المتكرّر مرّتين إذ يَردُ أوّلاً متبوعاً بصلة تُحدّد محورَ السّؤال ويَردُ مرّة ثانية دون صلة استعاض عنها السّائل بعلامات الاسترسال. إنّ العنوان يمهّد لِمَا سَيَرد في سطور القصيدة من شجاعة حقيقيّة ونادرة أيضاً، لأنّ الأصل أن يكون السّلطان آمراً ومُطاعاً لا أن يكون مأموراً. واختيارُ الشّاعر كلمة سلطان دون سواها من الكلمات المتّصلة بالحُكم وسياسة النّاس اختيارٌ مقصودٌ يجعل القارئ والسّامع في حالة تحيّر وتعجّب لهذه الجرأة التي يقدّمها الشّاعر تقديمَ استحالة. إنّ سطور هذه القصيدة الوجيزة تتكوّن بضرب من تصعيد درجة التّوتّر وتكثيف الأداء. فبينَ الفعل الأوّل المتمثّل في أمر السّلطان وهو من الأفعال المفارقة، والفعل الثّاني الذي يأمره بفتح الفم الآن، والفعل الثّالث الذي غيّر الشّاعرُ هيأته الصّرفيّة ليُعلِيَ من درجة الأمر بالسّكوت ويرفع الصّوتَ في وجه السّلطان الذي ظلّ فاغرَ الفم، بين هذه الأفعال تدرّجٌ قَصَدَ به الشّاعر ترفيعَ حالةِ التّوتّر التي سيكون عليها السّلطان وهو يُؤمَرُ بجبس الصّوت وفتح الفم، وحالةِ التّحيّر التي سيكون عليها القارئ لهذه الشّجاعة النّادرة. لكنّ السّطر الأخير الذي يَردُ بعد سطر أبيض ملأته نقاط الاسترسال يَفُكُّ عقدةَ النّصّ ويُبيّن ما بدا فيه غريباً ملغزاً. إنّ القصيدة قائمة بحركتين نفسيّتين وبمَفصلين متفاعلين: ففي السّطور السّتّة الأولى وضعٌ للّغز وفي السّطر الختاميّ فكٌّ لما ألغزَ وتحويل مجرى الكلام من جِدٍّ ما بعده جِدٌّ إلى هَزْل وتندّر يستردّ بهما القارئ أنفاسَه التي ظلّت حبيسة لغرابة الأوامر التي توالت على السّلطان.

والمتحصّل من كلّ هذا أنّ قصيدة «شجاعة» شبيهة بلعبة فكريّة يختبر بها القائلُ ذكاءَ السّامع ويدفعه إلى تعميق النّظر في كلام وجيز يسوقه إليه مشبعاً بالتّوتّر

1 حبّات، ص: 64.

وتصعيد المفاجأة الاستغراب. إنّها أقرب ما تكون إلى الأُحْجِية (L'énigme) بما هي "بنية بلاغيّة غامضة يكون الوصف المجازيّ فيها للشّيء أو للشّخص أو للفعل قائماً بخصائص موحية، ومقتضياً تَنَبُّهَ السّامع. ويكون الكشف عن هذه البنية عسيراً لكثرة الحِيَل"[1]. لكنّ هذه الأُحْجِية التي أتاح الشّاعر للقارئ فكّ غموضها في السّطر السّادس بإبدال العلامة اللّسانيّة بالعلامة الطّباعيّة في آخر السّطور تنفتح على جهة الهزء والسّخرية، خاصّة لمّا ينكشف أمرُ الشّجاعة التي وسمت النّصّ، فإذا هي شجاعةٌ وهميّةٌ لأنّ ما أَمَرَ به طبيبُ الأسنان السّلطان لا علاقة له بهذه القيمة السّياسيّة التي تكون مدارَ الاستفهام في أكثر سطور القصيدة، وكأنّ السّؤالَ الأصليَّ في هذه القصيدة يظلّ معلّقاً ما دام السّلطان سلطاناً.

ب. الومضة الفكريّة الفاحصة

أساسُها إبراز موقفٍ أو وجهة نظر يعبّر بهما المتكلّم في القصيدة الوجيزة عن رؤيته لأوضاع حياتيّة، وعن تفاعله مع مشاهدات تثير انتباهَه وتدفع الذّهن إلى التّأمّل فيها. تبدو مسألة الوقت والزّمان من أبرز المسائل التي تطرّقت إليها القصيدة القصيرة في شعر المزغنّي. يقول في قصيدة «السّاعاتيّ»:

عند

السّاعاتي

لا توجد

ساعة واحدة...

بها

وقت

....

مضبوط[2]

ليس يخفى ما في هذا النّصّ من إيجاز ومن تقلّص السّطور إلى أبعد الحدود. وهو متكوّن من تركيب إسناديّ واحد أطالت التّوسعة بنيته بالنّعت. وتتمثّل الطّبيعة الفاحصة لهذه الومضة في تخيّر الشّاعر حيّزاً مخصوصاً بالتّوقيت والوقت. إنّ

---

1 ALAIN MONTANDON, ***Les formes brèves***, Hachette, Paris, p. 113.

2 حبّات، ص: 56.

السّاعاتي التي تناط به في العادة مسؤوليّة ضبط المواقيت وتعديل ساعات النّاس لتصير دقيقة التّحديد لحركاتهم ونشاطاتهم، يبدو غير مهتمّ بهذا الدّور الخطير في حياة النّاس وتنظيم المجتمع. وهو غير مقدِّر العبرة الواردة في القول المأثور: «الوقت من ذهب». فالمفارقة قائمة في القصيدة بسبب التّعارض بين المهنة وصاحبها، وبين السّاعة ووظيفتها. والتّعارض حاصلٌ أيضاً بين المسند والمسند إليه في جملة القصيدة إذ يصير الإخبار عن المبتدأ إخبارٌ مقلوباً. والقصيدة مثل قصيدة «شجاعة» تعوّل على السّطر الأبيض الذي فتح المجال لعديد القراءات الصّامتة قبل أن تجيء قراءة الشّاعر فلا يتوقّعها القرّاء وتكون المفاجأة بخرق التّوقّع. وليس عالَم السّاعاتي بحيّزه المحدود بجدران الدّكّان سوى صورة لعالَم المجتمع وطبيعة الحضارة التي يمثّلها السّاعاتي. فغياب الوقتِ المضبوط عند السّاعاتي صورةٌ مجازيّة لغياب الوعي التّاريخيّ وعدم اهتداءِ الحضارة بمرجع حقيقيّ تستند إليه حتّى تستردّ حركتها الأصيلة. إنّ الفوضى الميقاتيّة عند السّاعاتي من فوضى الحضارة العربيّة التي تسارَع أمامها تطوّر التّاريخ الحديث وتباعد عنها مركز الحضارة التّكنولوجيّة. وليس اختيارُ السّاعاتي دون سائر الحِرَف سوى إيحاء بأنّ الزّمان العربيّ ليس معدَّلاً على الزّمان الكونيّ الذي يتحكّم في الوقت، وبأنّ الزّمانَ المنشودَ هو الزّمان المضبوط الذي لا يتوهّم فيه النّاس استعادةً وهميّة للماضي المجيد رغبة في إحيائه، أو تعلّقاً متوَهّماً بزمان حداثيّ لم يوفّروا أسبابَه الحقيقيّة في سائر مجالات الحياة.

وخلافاً لفوضى الوقت في قصيدة «السّاعاتي» تظهر السّلحفاة في قصيدة «أصالة» وعياً بهذه الحقيقة الفيزيائيّة والحضاريّة. يقول المزغنّي:

السّلحفاةْ
ما زالت متفهّمةْ
أنّ القرن العشرينْ
هو عصرُ
السّرعة.[1]

إنّ هذه الجملة النّحويّة والشّعريّة الوجيزة تنقل قارئ هذا الشّعر من عالَم الإنسان إلى عالَم الحيوان ممثّلاً في السّلحفاة. ومفارقةُ القصيدة كامنة في تنبّه هذا

---

1 حبّات، ص: 61.

الحيوان الزّاحف إلى طبيعة القرن المنقضي، وكامنةٌ أيضاً في التّعارض بين حركة السّلحفاة ووعيها بحقيقة العصر الحديث. وإذا كان هذا الحيوانُ الصّغير والبطيء حركةً قادراً على تفهّم هذه الحقيقة، ومستوعباً روح هذا العصر فأَوْلَى بالإنسان أن يستهْدِيَ بوعي الحيوان وأن يتحفّز لملاحقة هذه السّرعة. فالقصيدة رغم إيجازها وضمور حجمها تُلْمِعُ إلى ضرورة مجاراة العصر حتّى لا يتجاوزنا الزّمان ونعجز عن ملاحقة ركب الأمم المتسابقة في مضمار الحضارة والرّقيّ.

هكذا تنقل القصيدة قارئها من مملكة الحيوان إلى عالَم الإنسان، وعلى هذا النّحو من تصريف الكلام تُظهرُ بعضُ القصائد القِصار في شعر المزغنّي ألواناً من المفارقات الصّادمة، والدّافعة إلى مراجعة السّلوك الجماعيّ. وإذا اعتبرنا حبّات هذا الدّيوان الصّغير تكوِّن عنقودَ شعر وتترابط في تجاوب وثراءٍ بدت لنا وجوه التّفاعل بين هذه القصائد القِصار التي تُلْمِع إحداها إلى فكرة أو خاطرة عميقة فتلاقيها قصيدةٌ أخرى ملاقاةَ معاضدة أو مخالفة تقوى أحياناً فتغدو مفارقة كبرى. وهذا شأن القصيدتين السّابقتين، لأنّ السّاعاتي الذي يحترف إصلاح السّاعات وضبط توقيتها عَجَزَ عن أداء مهمّته، ولأنّ السّلحفاة التي تدِبّ دبيباً قد أظهرت فطنة.

وإذا ما بدت القصيدتان من «عريان الكلام»، أقربَ إلى منثور الكلام من منظومه، فإنّ قيمتهما كامنة في «تبئير الفكرة» وفي تعميق النّظر وتركيز التّأمّل في أوضاع الذّات وواقع الحياة. وليس يخفى ما في هذه القصائد القِصار إجمالاً من نزوع إلى الهزء وإمعان في السّخرية ومن تعريض خفيّ بأوضاع معكوسة تستدعي التّعديلَ والتّنبّهَ إلى خطرها ووخيم عواقبها.

ج. إشراقات العاطفة والمحبّة

تَردُ «حبّات» المزغنّي و«محبّاته» في شكل إشراقات عاطفيّة فتعبّر عن صفاء المحبّة وخالص العشق. ولئن قلّت هذه الإشراقات في ديوانه **حبّات** فإنّ ديوانه **محبّات** حفل بنصوص قصيرة وطويلة ترنّم فيها الشّاعر بعاطفة الحبّ وصبوة العشق. لقد تخيّرنا قصيدتين وجيزتين نستجلي من خلالهما كيف تُشرق هذه العاطفة وكيف تكثّف القصيدة القصيرة التّعبير عنها. يقول الشّاعر في قصيدة «تسبيح سرّيّ»:

مَجْنونٌ باسمِكْ
وَبِرَسْمِكْ

وَبِجِسْمِكْ
أعْيَانِي مَدْحُكْ
وَبِجِسْمِكْ
لَمْ يَبْقَ سِوَى التَّسْبِيحْ
بِاسْمِكْ[1]

وأوّل ما يستدعي النّظر في هذه القصيدة عنوانُها. لقد شعّت العاطفةُ وتقوّت حتّى غدا الحبّ طقساً دينيًّا وضرباً من التّعبّد. والقصيدة بَعْد عنوانها ذات مفصلين مترابطين. أوّلُهما جملة شعريّة متكوّنةٌ من سطور ثلاثة ظاهرة القِصَر، نازعة إلى الإثبات. وهي جملة اسميّة قُدّر فيها المبتدأ ضميراً عائداً على المتكلّم فكانَ إدماجُ النّعت بالمنعوت إدماجاً خفيًّا على اتّصال بفعل التّسبيح السّرّيّ الذي يبرُز فيه المعبود ويتراجع ذكر المتعبّد. وأمّا الجملة الشّعريّة الثّانية فهي تركيب إسناديّ فعليّ تستأثر فيه المخاطَبة بالمدح والتسبيح ويَردُ تركيبُ الحصر فيها عبارةً عن قفلة العاطفة المتأجّجة والقصيدة التي تروم إنهاءَ حالة التّوتّر التي جُنَّ بسببها المتكلّم.

لقد عوّلت القصيدة على المركّب الإضافيّ تعويلاً متواصلاً وكأنّه ثابتة (Une constante) فيها لا يخلو منها إلاّ السّطر السّادس. واستخدمت القافيةَ المقيّدةَ تكرَّرَ فيها صوتُ الكاف ساكناً دوماً تجسيداً لاحتواء العاشق معشوقته وانحباسه في ذاتها لا يتعدّاها إلى سواها.

وأظهرُ ما بدا عليه الإيجازُ في هذه القصيدة هو تقلُّصُ حجم السّطور. فإذا استثنينا السّطر الأوّل والرّابع والسّادس وهي سطور قصيرة أيضاً، وجدنا السّطر الثّاني والثّالث والخامس والسّابع سطوراً ضامرة تقتصر كلَّ مرّة على اسم وضمير يكوّنان المركّب الإضافيّ وعلى حرف الجرّ وحرف العطف. ثمّ إنّ زمانَ الأداء لهذه السّطور زمانٌ شديدُ القِصر خاصّة بسبب الهيأة الوزنيّة النّطقيّة لهذه المركّبات. إنّ اختيار الشّاعر كلمات تنتظم في صيغة «فَعْل»، وتتكوّن من مقطعين منغلقين دوماً يقلّص زمان النّطق بهذه الكلمات التي يَردُ التّسكينُ فيها حبْساً للكلام ونبْراً لبداياتها. وليس يخفى على المتلفّظ بهذه السّطور المتلاحقة والمتسارعة ما فيها من تبئير صوتيّ تمثّلُ السّينُ مركزَه الثّابت وتجعل المجانسة الصّوتيّة أساسَ هذا

---

1 محبّات، ص: 36.

التّسبيح الذي يكرّر الدّعوات والابتهالات. وبدلَ أن يكـون التّـسبيح الـسّرّي خافتـاً، غدا في قصيدة المزغنّي تسبيحاً صائتاً ومُصوّتاً بالحرف الصّفيريّ الذي يَـرِدُ في أغلـب السّطور ويتكرّر في أحدها مرّتين.

ولئن بدا هذا النّصّ معتمـداً علـى سـطور سـبعة وبـدا شـكله الطّبـاعيّ ظـاهراً للنّاظر، فإنّ أداءه قراءةً يزيده تقلّصاً. فبين الـنّصّ المكتـوب والـنّصّ المـؤدّى بـالقراءة مسافة. إنّ تقطيع هذا «التّسبيح السّرّي» يختلف بحسب كـلّ قـراءة. فالقـارئ الـذي تعوّد متابعة القصيدة العموديّة أو قصيدة التّفعيلة يكـونُ أميـلَ إلى أداء الـسّطور تباعـاً خاصّة وهو يجد صوت الكاف في نهاية كلّ سطر تقريباً. لكنّ القارئ الـذي اكتـسب عادات جديدة في قراءة الشّعر قد يؤدّي هذه القصيدة أداءين:

أ. القراءة التي تتجاوز السّطر الواحد إلى عدد من السّطور تنتظم داخل جملة شعريّة، وبها تكون القصيدة مقطعين مترابطين.

ب. القراءة المسترسلة في إسراع وتعجّل وبها تكون القصيدة دفقةَ نَفَس واحـد ويكـون ارتـداد النّهايـة إلى البدايـة إذ يـؤول جنـون الـمتكلّمٍ باسـم المخاطبـةً إلى التّـسبيح باسمها.

وليس تكرار المركّـب الإضـافيّ في طـرفي القـصيدة سـوى تأكيـد لفعـل التّـسبيح وأساسُه معاودة الصّيغة نفسها في نوع من الإسـراع. ولعـلّ جنـونَ العاشـق بمعـشوقته ولهجَهُ باسمها قد تجسّدَا في هذه الإشراقة العاطفيّة التي حاكت بتشكّلها المتوتّر لغـة الجنون والهوس، وحوّلت مركز التّسبيح من العقيدة إلى القصيدة.

وإذا كانت هذه القصيدة القصيرة قد صيغت بهذه اللّغة المتوتّرة فكانـت أشـبهَ بالقوس شُدَّ طرفاها فإنّ القصيدة الثّانية التي تصوّر إشراقة الحبّ والهوى بدت أميلَ إلى التّأنّي والاتّزان. ونحن نوردها حتّى تكون أمام ناظري القارئ:

حقوق الإلهام محفوظة

تَعَالَيْ
سَنَقْسِمُ مَاءَ المُدَامْ
وَمِلْحَ الطَّعَامْ
وَكَأْسَ الغَرَامْ
وَلُغْزَ المَنَامْ

وَسَقْفَ الكَلاَمْ

....

سَأَشْهَدُ أَنِّي مِنْ شَفَتَيْكِ

....

سَأَشْهَدُ أَنِّي مِنْ شَفَتَيْكِ سَرِقْتُ الكَلاَمْ
أَنَا لاَ أُحِبْ

....

أَنَا لاَ أُحِبُّ الحَرَامْ

....

تَعَالَيْ
سَنَقْسِمُ حَقَّ مُؤَلِّفِ هَذَا الكَلاَمْ[1]

تبدو هذه القصيدة متوسّطة الحجم مقارنةً بسائر النّماذج التي اعتمدناها في هذا البحث. لكنّ امتدادَها الظّاهر لا يحول دون اعتبارها نصًّا قصيراً خاصّةً إذا تجاوزنا ما فيها من سطور بيضاء تتعطّل بسببها القراءة. والقصيدة تشرق بصفاء العاطفة وخالص المحبّة في مقاطعها الثّلاثة. فهي في الجملة الشّعريّة الأولى التي تشمل ستّة سطور تبدأ بالنّداء الهادف إلى حميم التّواصل، وهي في الجملة الشّعريّة الثّانية التي تضمّ سطرين قائمين بتوازي البدايات تعمّق التّواصل بين المرأة وإلهام الشّاعر. وأمّا الجملة الشّعريّة الثّالثة في هذه القصيدة فهي مصدَّرَة بضمير المتكلّم المفرد ينوب عن الشّاعر ويعبّر عن موقفه ويجدّد الدّعوةَ المرفوعة في بداية القصيدة.

إنّ إشراق الشّعر في هذا النّصّ متحقّق بكيفيّات عديدة أولاها هذا التّنويع في بناء الجمل وفي ترصيع كلّ واحدة منها بزخرف. وثاني كيفيّات هذا الإشراق جناسات صوتيّة ومجانسات صرفيّة في الجملة الأولى. وأظهرُ ما فيها من هندسة الكلام الشّعريّ علاوة على تردّد الصّوت الشّفويّ في أواخر السّطور الخمسة، تعاود المدّ الصّوتيّ بالفتحة الطّويلة في كلّ كلمة ختاميّة فيها، وتكرار المركّب الإضافيّ في خمس مرّات بما يولّد نوعاً من التّوازن النّحويّ – التّركيبيّ. وإذا كانت أبعاد بعض هذه المركّبات مألوفة شائعة الاستعمال فإنّ بعضَها الآخر فيه جِدّة وطرافة وذلك في «لغز المنام» و«سقف الكلام» وفيهما إيحاء بمتعة اكتشاف الغامض في تجربة الحبّ،

---

1 محبّات، ص ص: 87–88.

وبالبحث عن أقاصٍ لتجربة الكتابة لأنّ سقفَ الكلام مطمح الشّعراء به يحقّقون إبداعاً فريداً.

وليست الصّورةُ في الجملة الشّعريّة الثّانية دون سابقتها أهمّيةً ومرتبةً. إنّ سرقة الكلام من شفتي الأنثى تعبيرٌ رامز إلى أكثر من بُعْدٍ شعريّ. فهو قد يوحي بحثِّ الأنثى على التّصريح والبوحِ بمكنون الهوى. وقد يوحي بأنّ التّواصل الحميميّ بين المتكلّم والمخاطَبَة قد حرّك ملكة الإبداعِ في الشّاعر فكانت سرقةُ الكلام تلميحاً إلى عسر الكتابة فلا تؤخذ اللّغة فيها إلاّ غِلاَباً واحتيالاً.

تَرِدُ الجملةُ الشّعريّة الثّالثة بدوران الكلام على ذات المتكلّم مرّتين بتوازي البدايتين، وبتحوّل الشّاعر متفقّهاً أو صوتاً أخلاقيًّا، فتكون الدّعوةُ الأخيرةُ في القصيدة مرتبطةً بعنوانها على سبيل الثّبات على الموقف وحفظ حقوق الآخر. وأطرفُ ما في هذا النّصّ تحويلُ حقوق التّأليف حقوقَ إلهامٍ محفوظة وبناءُ هذا التّوافق العاطفيّ بين الشّاعر وملهمته «سرقة الكلام»، وصياغة القصيدة صياغةً فيها ترنّمٌ بالأصوات والقوافي، وعدول عن مألوف الكلام. وتظلّ السّطور الشّعريّة البيضاء وجهاً آخر من وجوه التّعبير الصّامت الذي يستدعي من القارئ فهماً وتأويلاً.

والمتحصّل من تحليل الإشراقتين العاطفيّتين في شعر المزغنّي اقتدارُ الشّاعر على صياغة جميل الكلام في الحبّ والصّبابة وتلوين الأداء تلويناً تجيء به القصيدة حافلةً بالمجانسات الصّوتيّة والعبارات المصوِّرة. إنّ النّصّ الوجيز في هذا الشّعر يَردُ مجموعةً من السّطور المتضامّة والقوافي المتجاورة التي تُعلي من نغم القصيدة وموسيقى الشّعر. وإذا كان نشيد الأصوات أعلى في «تسبيح سرّيّ» فإنّ التّرنّم في القصيدة الثّانية يظلّ مسموعاً. والجامع بين النّصّين الوجيزين توافقٌ عميق بين المُحِبّ والمحبوب بلغ حدّ التّعبّد في القصيدة الأولى، وغدا في القصيدة الثّانية تشاركاً في إبداع الكلام.

الخاتمة

قصدنا بهذا البحث في الأشكال الوجيزة وقِصار القصائد في الشّعر العربيّ الحديث الجمعَ بين النّظر والتّطبيق واختبارَ ما توصّل إليه الدّارسون الغربيّون والعرب في هذه المسألة. فحين رمنا تحديدَ الأشكال الوجيزة كان تعويلنا على عدد من المراجع الأجنبيّة لأنّها أظهر اهتماماً بالقضايا النّظريّة وأشدّ عنايةً بضبط هذه الأشكال في النّثر والشّعر على حدّ سواء. لقد ميّز بعضُ مَنْ تصدّى من الدّارسين لهذه الأشكال بين الإيجاز والقِصَر واعتبر أنّ الرّغبة في تثبيت لحظة معيّنة يتطلّب البحث عن صيغة مكثّفة، وأظهرَ ما تحقّقه هذه الأشكال من أثر في السّامع ووقع شديد في القارئ. وليس مقياسُ الإيجاز عند مَنْ ركّز البحث في الأشكال الوجيزة مقياساً كمّيًّا أساسُه حجمُ النّصّ وطولُ الحيّز الذي يشغله على الورق وإنّما هو بلاغة كتابة وأسلوب أداء. غير أنّ بعض الدّارسين للأشكال الوجيزة يعتبرها متميّزةً بحجم لفظيّ محدود تتعرّف به وبأثر نفسيّ مشترك بين الباثّ والمتقبّل، في حين أدخل آخرون في حقل التّحديد المصطلحيّ لهذه الأشكال مسألةَ الفضاء وهي تتعلّق بنوع العناصر البانية للنّصّ وقد يتّسع فهم الفضاء ليشمل عناصر إيحائيّة واستعاريّة.

وليست التّسمية الواصفة لهذه الأشكال محلّ اتّفاق بين الدّارسين، فمنهم مَنْ تخيّر التّسمية الشّائعة فتحدّث عن أشكال وجيزة في الأدب وفي غير هذا المجال، ومنهم مَنْ فضّل الحديث عن أشكال بسيطة على أساس وضع اللّغة فيها. فلمّا كانت هذه الأشكال البسيطة أشكالاً لا شخصيّة لا يتحدّد لها مؤلّف بعينه فإنّ صياغتها تتجدّد عند كلّ استعمال خلافاً للأشكال العالمة التي يتكلّم فيها المؤلّف كلامَه الشّخصيّ ويضبط حدودَ الشّكل الذي يتخيّره عند التّأليف.

وإذا كان الشّكل الوجيز ممّا تمحّض للتّأليف النّثريّ فكان أشدّ علوقاً بالمَثَل والحكمة والقول المأثور والنّادرة والأحجية واللّقطة الذّهنيّة وأنواع الخبر فإنّ الإيجاز ليس مقصوراً على النّثر دون الشّعر. ففي الآداب الغربيّة والعربيّة أيضاً أشكالٌ شعريّة وجيزة ذكر منها «آلان مونتاندان» بعض الأمثلة النّازعة إلى التّهكّم أو إلى تقديم مشهد عابر. ولعلّ شعر الهايكو اليابانيّ أبرز الأشكال الشّعريّة الوجيزة التي يلتفّ فيها الكلام على نفسه ويمّحي خيط العلامة ورسمها، ويبلغ فيه التّركيزُ أشدّه وتكون فيه علاقة الشّاعر بالأشياء علاقة حميميّة إلى أبعد الحدود. ولنا في التّراث الشّعريّ العربيّ بعض الأمثلة من وجيز الشّعر نلقاها في المقطّعات أو في أبيات قليلة يرسلها

الشّاعر ارتجالاً في مقام مخصوص من مقامات الكلام. وقد نعتبر «مُعشّرات» علي الحصري القيرواني على صلة بالأشعار الوجيزة إذا قارنّاها بمطوّلات الشّعر عند الجاهليّين وعند الشّعراء اللاّحقين بهم.

لقد سعينا بعد هذا البحث في طبيعة الأشكال الوجيزة وفي محدِّداتها تخصيص الحيّز الأهمّ في عملنا لتقصّي الهويّة الشّعريّة للقصيدة القصيرة العربيّة فانطلقنا من جهود مَن سبقنا إلى البحث في المسألة وعوّلنا على دراسة عزّ الدّين إسماعيل وعلي الشّرع، وبانت لنا إفادةُ النّاقديْن من تفكير النّاقد الإنجليزيّ «هربرت ريد» عدداً من الآراء المتعلّقة بالقصيدة القصيرة. لقد ميّز عزّ الدّين إسماعيل بين قِصار القصائد وطوالها على أساس أنّ القصيدة العربيّة الطّويلة تكتسب هذه الصّفة من اشتمالها على عدّة موضوعات غنائيّة وعلى مجموعة متفرّقة من المشاعر الجزئيّة، وأنّ القصيدة الغنائيّة أو القصيرة تجسّم موقفاً عاطفيًّا مفرداً أو بسيطاً وهي قصيدة تسيطر فيها الصّورة على المفهوم خلافاً للقصيدة الطّويلة التي يكون المفهوم فيها غاية في التّعقيد.

لئن حاولنا الإفادة من هذا التّمييز وأكّدنا سَبقَ هذا النّاقد إلى فتح المسالك الوعرة في النّقد العربيّ الحديث، بدت لنا بعض تحديداته للقصيدة القصيرة بحاجة إلى مزيد الضّبط النّقديّ وإلى الاستدلال على الفروق بين قِصار القصائد وطوالها بتقديم النّصوص – النّماذج وبتحليل مفصّل لما عُدَّ من سمات كلّ شكل.

وإذا كانت دراسة عزّ الدّين إسماعيل للشّعر العربيّ المعاصر من جهة ظواهره الفنّيّة والمعنويّة دراسةً تنحو إلى الشّمول وإلى إضاءة الخارطة الإبداعيّة التي ترسم معالم التّضاريس والمناخات المميّزة لهذا الشّعر فلا يتيسّر لها الإلمام الصّارم بما قد يكون إقليماً له مناخاته الإبداعيّة، فإنّ دراسة علي الشّرع الموسومة بـ«**بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**» رامت محاصرة إقليم معيّن من أقاليم الشّعر العربيّ الحديث وتخيّرت تركيز النّظر فيه دون سواه.

إنّ المدوّنة التي كانت أساسَ بحثه في قِصار القصائد عند أدونيس مكّنته من تصنيف هذه القصائد أصنافاً أربعة يوجد كلّ صنف منها في قسم من هذه المدوّنة. ولئن كان هذا التّصنيف الرّباعيّ للقصيدة القصيرة في شعر أدونيس قد أتاح التّمييز بين قصيدة وقصيدة فإنّ الحدود لم تكن بيّنة دوماً بين النّماذج المعتمدة في التّحليل. والمتحصّل من دراسة النّاقديْن اشتراكُهما في التّعويل على أفكار النّاقد الإنجليزيّ دون مساءلة ما قدّمه مستمدًّا من بحثه في نصوص أدب بعينه قد يختلف عن نصوص

آداب أخرى، ودون سعي إلى إظهار الدّواعي إلى تأليف هذا النّمط من الشّعر أو إبراز للرّوافد التي نهل منها الشّاعر العربيّ الحديث وهو يفضّل هذا الشّكل الشّعريّ الوجيز على غيره من أشكال القصائد.

إنّ القسمَ الذي خصّصناه لتحليل أمثلة من قِصار القصائد في الشّعر العربيّ الحديث قسمٌ رمنا فيه تعميقَ النّظر في نصوص تناولها غيرنا وفي نصوص أخرى قصيرة لم يتناولها الدّارسون في حدود معرفتنا. لقد ضبطنا كلّ القصائد القِصَار في شعر أدونيس المجموع في مجلّدين واعتمدنا أمثلةً تخيّرناها بسبب جمال الأداء الشّعريّ فيها وبسبب تنوّع الزّوايا التي منها يُطلّ الشّاعر على العالَم الذّاتيّ والموضوعيّ.

شمل نظرُنا في بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس خصائص التّقفية وطبيعة التّشكّل لهذه النّصوص الوجيزة، فبان لنا ظهور لازمة بنائيّة – دلاليّة تشدّ سطور القصيدة وتسم البنية في كلّ قصيدة بالتّعاود والتّكرار لأنّ الأفق الذي يلجه الشّاعر وترود قصيدتُه أفقٌ غامض يحتاج إلى معاودة الفكرة أو التّصوّر حتّى يدرك القارئ أبعاد الكلام الشّعريّ.

إنّ القصيدة الذّهنيّة أو الفكريّة في شعر أدونيس تترسّم عوالم غريبة وتنفتح على أجواء ملغزة تدفع الشّاعر إلى التّدرّج بالقارئ حتّى يضيء أمامَه شعاب القول الذي يمتحُ من أسرار الصّوفيّين تلويحاتهم ومن إشارات الأساطير ما يرمزَ إلى خارق الفعل وبعيد المجازات. لهذا يقدِّمُ أوّلُ قسم في القصيدة «كلمة السّرّ» ويتولّى القسمان اللاّحقان الكشف عن سرّ الكلام الشّعريّ فلا تكون القصيدة دائريّة البناء والأداء وإنّما هي تتمدّد في إيجاز واقتصاد لتغمُضَ قبل أن تبدأ في كشف السّرّ الذي يتكتّم عليه المتكلّم فيها.

إنّ القصيدة القصيرة في شعر أدونيس تَرِد قويّةَ التّركيز شديدةَ التّكثيف لأنّها لا تختلف عن قصيدته المطوّلة التي تحفل بالمشاهد والرّؤى وبألوان الصّياغات الملغزة. وغالباً ما تنطلق هذه القصيدة من منظور واحد يخصّ الكتابة أو الحضارة أو تصوّر الذّات لأناها وتتعجّل في تفكيك ألغاز الجملة الشّعريّة الأولى فيها وفي تخفيف شدّة الغموض الذي يحيّر القارئ وهو يواجهه أوّل مرّة.

وخلافاً لنزوع أدونيس في شعره الوجيز إلى إغماض الكلام وتعمية «سياسة الشّعر» وجدْنا قِصار القصائد في شعر الحاجّي مائلةً إلى الوضوح والإبانة عن مقاصد

الكلام الشّعريّ. لقد كانت هذه القصائد جزماً يشدّها حيناً رباطُ العاطفة وتُقوّي أواصرَها حيناً آخر حركةُ التّأمّل وتتّصل مرّة أخرى بشؤون السّياسة.

وإذا كانت القصيدة القصيرة عند أدونيس ثلاثيّة العناصر متعاودة التّشكّل قصد تبديد الغموض وإظهار السّرّ الكامن في الكلام، فإنّ قصيدة الحاجّي تَردُ في الغالب ثنائيّة المفصل وتجيءُ الجملة الشّعريّة الثّانية فيها مخالفة للأولى حيناً مفارقةً لها أحياناً. ولقد أوصلَنا تحليل النّماذج التي تخيّرناها إلى أنّ اللّقطة العاطفيّة في هذا الشّعر الوجيز أشدّ صفاءً وأجملُ أداءً وإلى أنّ النَّفَس الغنائيّ فيها أظهرُ وأجلى. فالتّرنّم بأصوات اللّغة ترنّم مسموع لأنّ المتكلّم في هذه القصائد القِصار يُشيع أجواءً من موسيقى الشّعر ويعاود التّعبير عن احتفائه بالمرأة – الأنثى.

لم تكن قِصار القصائد في شعر المزغنّي دون قصائد أدونيس والحاجّي قيمةً ونزوعاً إلى تعمّق طبيعة الذّات وأحوال الحياة. ولم تكن محاولة الشّاعر التقاط المشاهد المُفارقة مقصورةً على ديوانه الأوّل. وإذا كانت قصيدته تروم ما رامَه غيرُه من الشّعراء حين تأمّلوا أوضاعاً بدت معكوسة حيناً ومقلوبة حيناً آخر، فإنّها تختلف عن سائر القصائد القصيرة التي ذكرناها من جهة السّخرية الحادّة التي تطبع عدداً من نصوصه. إنّ بحثه عن الفكرة الطّريفة وصياغته لها في اقتصاد نصّيّ ظاهر، يُكسبان شعرَه الوجيز وقعاً قويًّا في المتلقّي وينبّهانه إلى ما يبدو متخفّياً أو مهملاً في زوايا الحياة. وإذا كانت صياغة المزغنّي لقِصَار القصائد لا تحفل غالباً بألوان البلاغة المألوفة ولا تتوسّل «الكلام الجميل» بمعايير غدت مثار تنازع، فإنّها تظلّ صياغةً تروم تركيز الفكرة الصّادمة وتبئير اللّقطة المؤثّرة حتّى تصبح بعض القصائد شبيهة بومضات إشهاريّة تسعى إلى شدّ انتباه المشاهد من أقصر سبيل، وإلى إثارة دهشته حتّى يتفطّن إلى ما كان عنه غافلاً أو متغافلاً.

فهل نكون مغالين بعد تحليل أمثلة من قِصار القصائد في شعر أدونيس والحاجّي والمزغنّي إذا قبلنا ما ذكره «نيتشه» في إبراز فضل الإيجاز ومزيّة الاختصار حين قال: "إنّ ما يُقدّم بإيجاز قد يكون ثمرة أفكار كثيرة مُحِّصَت طويلاً"[1] أليست القصيدة القصيرة أمارة على حِدّة الذّهن ونموذجاً للشّعر القائم بالاقتصاد والتّركيز؟!

---

1 *Les formes brèves*, p. 5.

بقي أن نتساءل في آخر هذا البحث عن الدّوافع إلى تقليص حجم القصيدة وعن الأسباب الكامنة وراء كتابة الشّعر الوجيز عند مَن ذكرنا من شعراء العربيّة وعند غيرهم من أعلام الشّعر العربيّ الحديث.

تبدو «حركيّة الإبداع» أهمَّ دافعٍ إلى تغيير شكل القصيدة وإلى تنويع الأداء الشّعريّ. فإذا كانت القصيدة العربيّة الإحيائيّة قد رامت الاستهداء بالنّموذج الشّعريّ الكلاسيكيّ في عصور شعريّة بعيدة عن زمانها وحاكت عيونَ الشّعر العربيّ القديم طولاً وصياغةً، وكانت القصيدة الرّومنطيقيّة قد أشرعت للخيال آفاقاً واسعةً واسترسلت في التّعبير عن خلجات النّفس وعن حركات المشاعر وأفادت من الأساطير ما مدّت به أنفاسَها، فإنّ القصيدة الأحدثَ في الشّعر العربيّ وخاصّة في النّماذج التي ذكرناها وحلّلنا بعضها رامت التّخفّف من «زوائد الشّعر» وممّا عُدَّ «ميوعةً» في بعض نصوص الرّومنطيقيّين. وقد يكون النّزوعُ إلى إيجاز الكلام الشّعريّ من أمارات التّأثّر بتجارب الإبداع في العالَم، وذلك من قبيل تأثّر أدونيس بأشعار «بودلير» و«ملارميه» و«رنيه شار»، ومن قبيل تأثّر الحاجّي بقصيدة الهايكو اليابانيّة. ثمّ إنّ مجاراة الشّاعر العربيّ المعاصر لتقنيات الاتّصال الحديثة ولنسق تسارعها، وحرصَه على أن يظلّ الشّعر مقروءاً، حاضراً بين هذه الوسائط المتعدّدة ممّا قد يفسّر تعويلَ الشّعراء على تقنيات الإيجاز في الكلام واعتمادهم أساليب التّرويج والإشهار.

المصادر والمراجع

I. المصادر

- الحاجي (عبد العزيز)،
  - صبابة مختضرة، منشورات دار أميّة، تونس، 1994.
  - صفير الوقت، الأطلسيّة للنّشر، تونس (د. ت.).
  - غميس اليمام، الأطلسيّة للنّشر، 1997.
- المزغنّي (منصف)،
  - حبّات، دار الآداب، بيروت، الطّبعة الأولى، 1992.
  - محبّات، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون ارّسم، الطّبعة الأولى، 2003.

II. المراجع باللّغة العربيّة

- ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988.
- أبو بكر علي (تقيّ الدّين) المعروف بابن حجّة الحمويّ، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الثّانية 1991.
- أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1985.
- إسماعيل (عزّ الدّين)، **الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الخامسة، 1988.
- البحراوي (سيّد)، **العروض وإيقاع الشّعر العربيّ**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1993.
- بزيع (شوقي)، **مرثية الغبار**، دار الآداب، الطّبعة الأولى، 1992.
- البيّاتي (عبد الوهّاب)، **ديوان النّار والكلمات**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1980.
- الحفني (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصّوفيّة**، دار المسيرة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1987.
- الشّرع (علي)، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1987.
- عبد الصّبور، **أحلام الفارس القديم**، دار العودة، بيروت، 1988.
- مطلوب (أحمد)، **معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطّبعة الأولى، 2001.
- الملائكة (نازك)، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، الطّبعة التّاسعة، 1996.
- النّصري (فتحي)، «التّدوير في الشّعر الحرّ، محاولة في فهم الظّاهرة»، **حوليّات الجامعة التّونسيّة**، العدد: 42، 1998.

• ياسودا (كينيث)، «واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق، دراسة في جماليّات قصيدة الهايكو اليابانيّة مع شواهد مختارة»، ترجمة وتقديم: محمّد الأسعد، مراجعة: زبيدة علي أشكناني، سلسلة إبداعات عالميّة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد، 316، فبراير، 1999.

III. المراجع باللّغة الأجنبيّة

- ARON (PAUL), SAINT-JACQUES (DEMIS), VIALA (ALAIN), ***Le dictionnaire du littérature***, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- ***Formes littéraires brèves***, édition de l'Université de Wroclaw - Université Blaise Pascal, Librairie édition A. G. Nizet, Paris, Wroclaw, 1991.
- GARDES-TAMINE (JOËLLE), HUBERT (MARIE-CLAUDE), ***Dictionnaire de critique littéraire***, Armand Colin, Paris, 1993.
- JOLLES (ANDRE), ***Formes simples***, traduit de l'Allemand par Aubine Marie Buguet, éd. du Seuil, Paris, 1972
- ***Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française***, Canada, 1988.
- MONTANDON (ALAIN), ***Les formes brèves***, Hachette, Paris, 1992.
- PARUSSA (GABRIELLA), ***Formes brèves et sententiaires***, in :
- READ (HERBERT), ***Form in modern poetry***, London, 1984.
- ROUKHOMVSKY (BERNARD), ***Lire les formes brèves***, Nathan Université, Paris, 2001.
- SOURIAU (ETIENNE), ***Vocabulaire d'esthétique***, Quadrige, P.U.F., Paris, 1999.

الفهرس

الفصل الثّالث

الأشكال الوجيزة وقصار القصائد في الشّعر العربيّ الحديث

هكذا تنعقد الصّلات بين فصول الكتاب فيكون أوّلها نازعا إلى الإجمال والتّعميم بانفتاحه على المسألة الأجناسيّة في التّفكير الأدبيّ قديماً وحديثاً لدى الغرب وعند العرب فتجيء مادّته كثيرة التّشعّب تروم الإحاطة بعناصر النّظريّة الأدبيّة وبما يمكن اعتباره إنشائيّة كلّيّة. يختصّ الفصل الثّاني بالنّظر في إنشائيّة حديثة يمثّل الشّعر قطب الرّحى لمباحثها، ويكون تحديد هذا الجنس إنشائيًا متوسّلا ثنائيّة الشّعر والنّثر على نحو ما كان عليه الأمر لدى العرب القدامى، وما كان عليه تفكير الشّكلانيّين الرّوس وتفكير «جان كوهين» في العصر الحديث

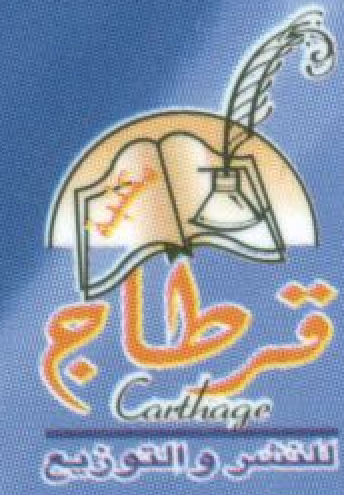
يزداد حصر الموضوع في الفصل الثّالث بتركيز النّظر في أحد أنماط الشّعر ويكون التّدرّج من البحث في محدّدات الأشكال الوجيزة إلى تدقيق المقاييس الخاصّة بقصار القصائد وصولاً إلى تحليل العيّنات من أشعار أدونيس والحاجّي والمزغنّي سبيلاً إلى عقد الصّلات بين التّنظير والتّطبيق وإلى اختبار المباحث النّظريّة قصد الاستدلال على مدى وفائها بحقيقة النّصوص وبتنوّع التّجارب في التّأليف

ويبقى الأمل معقوداً على أن يقدّم هذا الكتاب للقارئ معرفة مفيدة وأفكاراً واضحة وأن يُظهر له ألواناً من الجدل بين الأفكار النّقديّة العامّة والاختبارات المساعدة على إدراك طبائع التّأليف والإبداع

أصدر المؤلـــــف

- شعريّة وقضية دراسة في شعر معين بسيسو - مطبعة سوجيك صفاقس 1999
- بحوث في الشعريّات مفاهيم واتجاهات - مطبعة التسفير الفني بصفاقس





نهج حقّوز عمارة أنيس 3000 صفاقس
الهاتف : 117 222 74 - الفاكس : 855 200 74
الجوال: 721 418 98 - 469 677 97

مطبعة التسفير الفني
Imprimerie Reliure d'Art
Tél.: (216 74) 432 030 Fax: (216 74) 432 572
الإيداع القانوني: الثلاثية الثانية 2007
ISBN: 978-9973-892-92-8

9 789973 892928